B-A.-106 OIV

REVUE

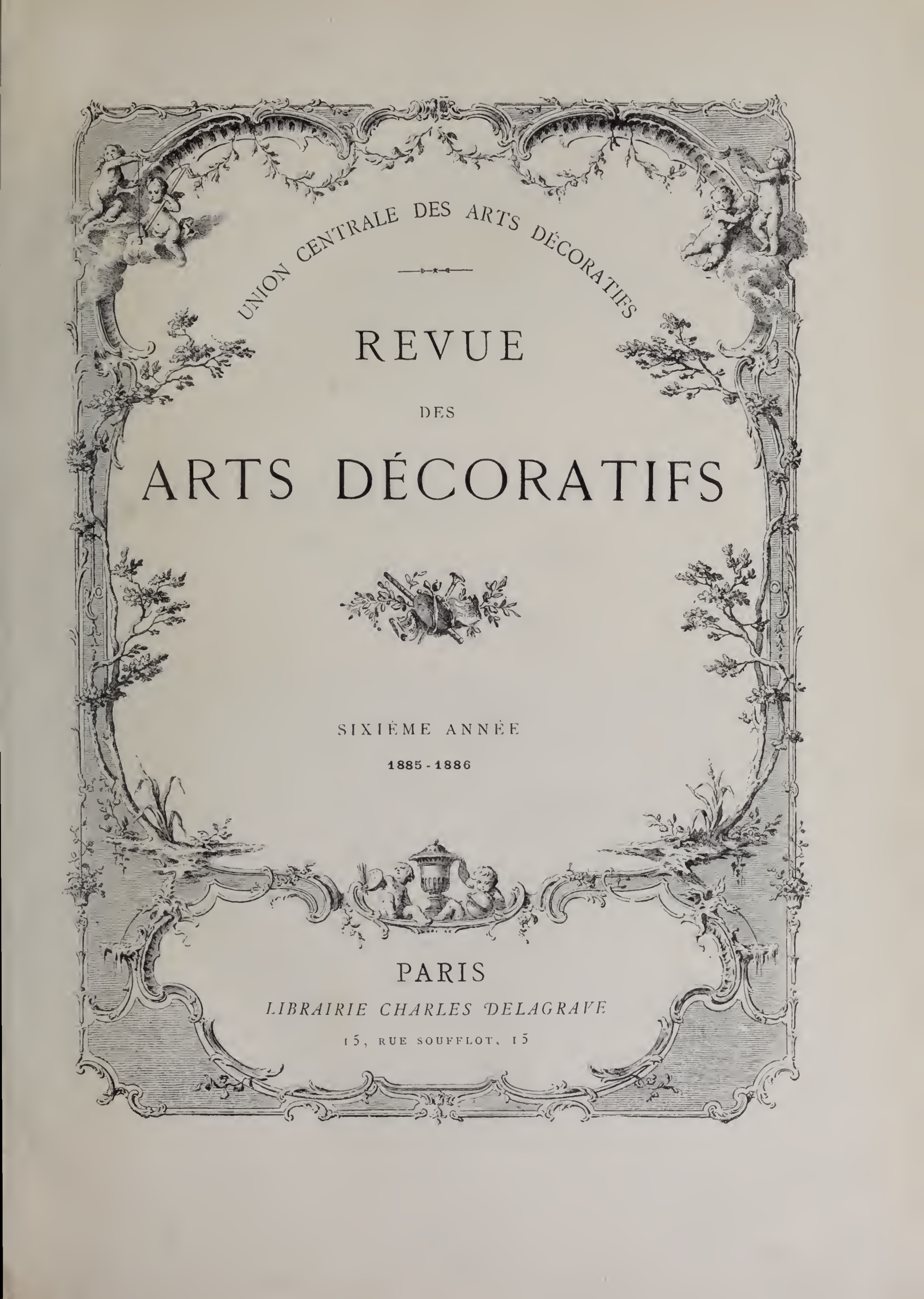
DES

ARTS DÉCORATIFS

TOME VI

VILLE DE GENÈVE
BIBLIOTHÈQUE
Ecole des Beaux Arts

COULOMMIERS. — IMPRIMERIE P. BRODARD ET GALLOIS


UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS
REVUE
DES
ARTS DÉCORATIFS
SIXIÈME ANNÉE
1885-1886
PARIS
LIBRAIRIE CHARLES DELAGRAVE
15, RUE SOUFFLOT, 15

THE UNITY CENTER
LIBRARY

REVUE

DES

ARTS DÉCORATIFS

LES

MAITRES DÉCORATEURS DU XVIIe SIÈCLE

JEAN BERAIN

LES PREMIÈRES ŒUVRES

Lorsque les dernières expositions rétrospectives ont remis sous nos yeux les chefs-d'œuvre de nos maîtres ornemanistes français, bien des esprits curieux, dont l'attention se trouvait éveillée, ont voulu approfondir le talent de ces artistes vraiment supérieurs dans leur genre, et qui possédaient une imagination si libre d'allures et une verve si ingénieuse. Mais, au milieu de ce mouvement d'études bien déterminé, ceux qui se sont livrés à quelques recherches pour élargir le cercle de leurs connaissances n'ont été servis que par un nombre très restreint de documents et de travaux littéraires. Ce sont des noms presque nouveaux encore, pour la critique d'art, que ceux de Jacques Androuet du Cerceau, Jean Lepautre, Jean Berain, Jean et Daniel Marot, et de tant d'autres qui viennent à côté ou à la suite. On s'est enquis, sans doute, de leur vie et de leurs œuvres ; on leur a consacré quelques appréciations sérieuses, quelques notices qu'il est utile de consulter ; mais ils n'ont pas eu leurs historiens ; on n'a encore écrit aucune étude d'ensemble, aucun portrait distinct, pour nous présenter, sous un large aspect, ces hautes figures de l'art décoratif. Ces maîtres, vers lesquels s'accomplit un retour de faveur bien mérité, se ressentent encore de l'oubli auquel ils ont été longtemps condamnés.

On rencontre, il faut l'avouer, certaines difficultés, en abordant de près ces artistes : il ne suffit pas de se livrer avec soin à l'examen de leurs œuvres et de comprendre le milieu et l'époque où ils ont vécu ; le principal obstacle auquel on se heurte vient de la rareté des renseignements biographiques. Il nous faut suppléer au petit nombre des détails, en recueillant avec soin les documents authentiques qui nous sont révélés par le classement de nos archives, ou par des recherches heureuses entreprises par quelques érudits.

Si j'ai choisi Jean Berain, pour essayer de faire revivre son image, c'est qu'il m'a paru

répondre davantage à une tendance moderne de notre goût. Il a exercé une influence considérable sur ses contemporains; il a traversé le grand siècle tout en conservant une partie des conceptions de ces devanciers; il est, par certains côtés, très personnel, un des initiateurs des maîtres du XVIIIe siècle; la fantaisie de cette époque vient, en grande partie, de son œuvre.

Artiste gracieux et abondant plutôt que créateur puissant, esprit fertile en idées délicates, il possède la vivacité, l'aisance, la légèreté. Il a reçu, comme un don précieux, cette faculté brillante d'improvisation qu'on doit rencontrer chez un décorateur. Sorti d'une époque d'indécision, on le voit peu à peu s'affirmer, en suivant les progrès d'un art nouveau; il demeure pourtant original et indépendant, même quand il est appelé par Lebrun à le servir dans ses travaux. Nous le verrons prendre part aux embellissements des bâtiments royaux et jouer un rôle actif dans la préparation des solennités et des fêtes de la cour.

Il mène, dans chacune de ses compositions, l'art de la décoration à son apogée. Il déploie des ressources infinies pour semer dans son œuvre les caprices les plus divers. Ici il dispose de gracieux ornements sur des trumeaux et des dessus de porte; lá, il anime des tentures en les peuplant de grotesques. Il fait des dessins de costumes pour les ballets et les opéras de Lulli; il compose des panneaux arabesques; il donne des modèles de meubles, de lustres, de torchéres. Dans le monde joyeux qu'il évoque, il transporte une sorte de fantastique des temps classiques, imaginé et retrouvé par les artistes de la Renaissance et qui charme par je ne sais quoi d'étrange et d'énigmatique.

Plus on examine les sujets qu'il a traités, plus on y retrouve de variété; on y sent quelquefois un peu de subtilité, de la bizarrerie et quelques incohérences; mais, même dans ces écarts, il s'inspire toujours très nettement de la tradition française; sa nature contient, en outre, une note provinciale que j'indiquerai plus loin. Berain, en somme, tient sa place à un haut degré dans l'expression de notre génie artistique, et aujourd'hui encore, on peut l'offrir à notre enseignement comme un maître profondément national.

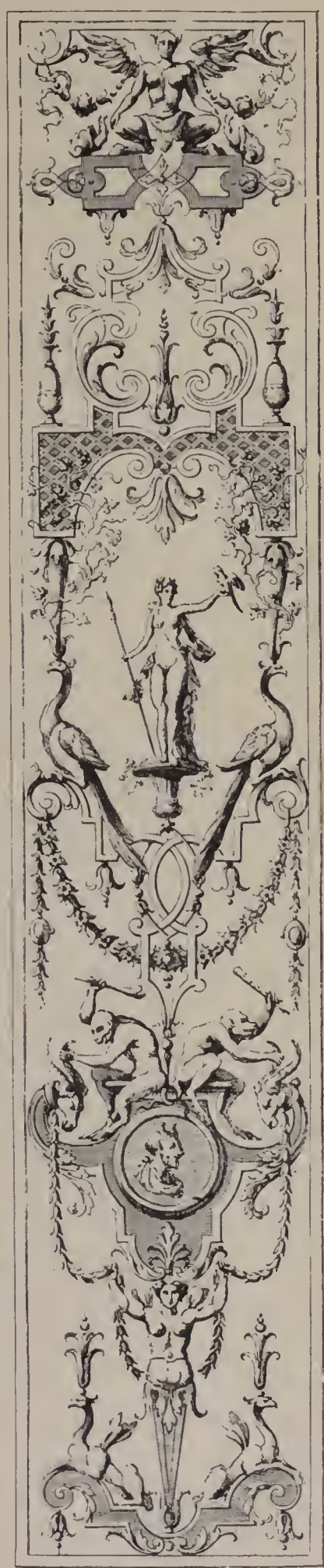
I

Comment cet artiste s'est-il formé? Comment a-t-il été conduit à devenir l'habile décorateur, le créateur délicat que nous connaissons? Voilà la première question qui s'offre à nous. Nous allons prendre Jean Berain à ses débuts et étudier les origines de son talent et les influences qu'il a subies. Nous verrons peu á peu son œuvre se dégager sous une forme plus accusée, et l'artiste, qui s'était arrêté à divers essais, se tourner vers les travaux de décoration et d'ornement.

Pour fixer quelques points essentiels de la biographie de Jean Berain, il faut s'appuyer sur des extraits de notices provinciales qui composent une sorte de première tradition. Nous savons que Jean Berain est né à Saint-Mihiel, par les historiens de la Lorraine qui ont retenu son nom et qui ont revendiqué le décorateur de Louis XIV, le dessinateur de la chambre et du cabinet du roi, comme un des hommes illustres de leur province. Un de ces écrivains, Chevrier, nous donne, pour la naissance de Berain, la date du 26 octobre 1637[1]; nous devons l'accepter, sous toutesr éserves, en admettant qu'elle puisse se trouver

1. Chevrier. *Mémoires des hommes illustres de Lorraine*, Bruxelles, 1754. Dom Calmet consacre aussi quelques lignes á Berain dans sa *Bibliothèque lorraine*, Nancy, 1751. Mariette a commis une erreur dans son *Abecedario*, en nous donnant Berain comme né à Paris. Berain mourut en janvier 1711; il aurait eu soixante-douze ans d'après son acte mortuaire; on pourrait donc présumer qu'il est né, tout au moins, en 1638.

DÉCORATION DES APPARTEMENTS (XVIIe SIÈCLE)



MONTANTS

COMPOSÉS PAR JEAN BERAIN

A. Quantin, imprimeur.

modifiée par la découverte d'un acte de baptême, inconnu jusqu'à présent à Saint-Mihiel.

La ville natale de Berain avait déjà donné le jour à un artiste, un des statuaires les plus élégants et les plus expressifs de la Renaissance française, Ligier Richier. L'église Saint-Étienne possède encore aujourd'hui un de ses chefs-d'œuvre, le *Sépulcre*, admirable composition religieuse ou un art exquis, une observation intense et matérielle de la vie s'unissent à la naïveté et au charme des primitifs. On voyait autrefois, dans le chœur de l'église, d'autres œuvres de Richier, des sculptures en bois colorié qui formaient aussi une vaste composition et dont il ne subsiste plus qu'un groupe, morceau séparé d'un monument en partie détruit. Ligier Richier avait décoré, à Saint-Mihiel et dans les environs, quelques maisons de riches bourgeois; il avait composé, en « imagier » sincère et passionné, quelques figures religieuses, quelques groupes funéraires conçus dans le style du mausolée qu'on peut voir à Bar-le-Duc.

Le terrain était donc favorable aux arts, dans cette petite ville lorraine. Jean Berain y était né à une époque troublée; la guerre qui avait éclaté entre le duc et la France, venait d'amener l'occupation de la ville par l'armée de Louis XIII. Nous ne savons de quelle famille il était sorti; l'obscurité qui l'entoure lui et les siens est peut-être due, en quelque sorte, aux malheurs et à l'agitation dont avait souffert le pays.

Jean Berain avait un frère aîné qui montra de bonne heure les mêmes dispositions que lui, ou chez lequel la vocation d'artiste se déclara tout d'abord. Nature un peu froide, esprit sobre et qui ne possédait pas ces dons heureux, l'invention, la fantaisie et la grâce, Claude Berain devait devenir un graveur assez habile d'armoiries, d'écussons, d'emblèmes héraldiques; il a produit aussi quelques suites de pièces d'ornements, des dessins pour des dessus de boîtes et pour des panneaux; je présume qu'il a travaillé avec son frère, comme un collaborateur qui lui était naturellement offert, et l'on pourrait même reconnaître sa manière dans certaines compositions que Jean Berain a signées; mais celui-ci devait le dépasser bien vite par l'abondance de ses œuvres et la facilité de son génie. On ne saurait dire que Claude Berain ait laissé une trace fort originale; je constate qu'on peut relever sa signature au bas de quelques planches dont l'exécution est ferme et soignée, mais il ne m'arrivera guère de parler de lui qu'incidemment dans le cours de cette étude.

Les succès de Callot avaient eu un retentissement prolongé dans toute la Lorraine; sa mort était survenue en 1635, et cet événement n'avait fait qu'accroître sa renommée. Cet artiste jouissait d'une popularité extraordinaire pour cette époque; ses œuvres passaient de main en main, propagées par leur format facile et par une publication incessante. Le monde de fantaisie qu'il avait créé parlait à l'imagination égayée ou excitée par la vue de ces mille personnages dont les dehors étaient si bizarres; Callot avait mis au jour des types autrement légers que les graveurs allemands qui l'avaient précédé. Parmi les jeunes gens qui feuilletaient les recueils du maître et qui se laissaient séduire par l'attrait de ses créations, plus d'un se trouvait poussé à prendre le crayon ou le burin, pour évoquer des idées semblables. Ces Lorrains, qui se destinaient aux arts, étaient naturellement, pour la plupart, des fantaisistes; ils étaient bien les enfants d'un pays où l'esprit est élégant et raffiné. Ne se trouvaient-ils pas aussi quelque peu portés à devenir décorateurs? Les ducs aimaient les fêtes, les joutes, les représentations fastueuses; Callot, à son retour de Florence, avait gravé quelques-uns de ces divertissements, entre autres le brillant carrouse imaginé pour le duc Charles IV en 1627. Cette Lorraine du XVIIe siècle était vraiment un pays de magnificences, de joie et de frivolités; elle jouissait avec ardeur de son indépendance, mise en péril plus d'une fois par les intrigues et la turbulence du prince qui la gouvernait, et par les entreprises du roi de France. La cour qui y régnait aurait pu rivaliser avec une petite cour italienne : Nancy ressemblait de loin à Florence; c'était le

même luxe et les mêmes habitudes; Callot, allant de l'un à l'autre pays, ne devait pas y trouver beaucoup de changements.

Je m'imagine que Jean Berain songeait, dès le début, à se faire graveur; excité par l'exemple de son frère Claude, il se proposait, tout l'indique, de publier des suites de figures, des recueils de modes ou de costumes, dans le genre de ceux qui avaient valu une si grande réputation à Callot. Un artiste devient décorateur par nécessité ou grâce à des circonstances favorables; mais ce n'est point dans les premiers temps qu'il peut compter, surtout dans une petite ville, sur d'heureuses rencontres, et il est naturellement tenu à choisir entre le pinceau et le burin.

Jean Berain et son frère Claude quittèrent Saint-Mihiel et vinrent à Paris, en se promettant certainement tous deux de vivre du métier de graveur. A Paris, ils retrouvaient plusieurs de leurs compatriotes; Callot avait laissé derrière lui tout un groupe d'élèves et d'amis qui répandaient ses œuvres, les reproduisaient, et travaillaient à perpétuer sa tradition. Israel Henriet s'était établi éditeur d'estampes après avoir manié, lui aussi, la pointe; il débitait les ouvrages de l'immortel fantaisiste; les dernières planches de celui-ci lui appartenaient, et Callot les lui avait réservées peu de temps avant sa mort. Le neveu d'Henriet, Israel Silvestre, né aussi à Nancy, dessinait et gravait à l'eau-forte, s'inspirant de Callot et s'exerçant aussi à retracer des vues de villes et des paysages; il allait bientôt recevoir le titre de graveur et de dessinateur du roi. Un autre Lorrain, Nocret, fort apprécié à la cour comme portraitiste, était peintre et « valet de chambre du roi »; il avait été appelé à cette dernière charge en 1649[1]. Sébastien Le Clerc, né à Metz, n'allait pas tarder à se joindre à ce groupe d'artistes auxquels l'unissaient bien des affinités, et il devait recevoir aussi avec eux sa part des faveurs royales. Je ne parle pas ici de quelques maîtres très secondaires, et je ne veux pas relever tous les noms que l'abbé de Marolles cite pêle-mêle, dans les éloges rimés de son *Livre des Peintres*, en commençant sa nomenclature par ce vers :

Ceux que je vais nommer honorent la Lorraine...

Je me représente volontiers Jean Berain, comme s'étant attaché tout d'abord à ses compatriotes; ils formaient, à Paris, une sorte de « nation » distincte, qui conservait, avec ses souvenirs d'indépendance, un esprit de corps plus étroit et une confraternité plus intime. Nul doute que Berain n'ait beaucoup fréquenté les artistes lorrains, puisque nous le retrouverons plus tard en relations d'amitié et de travail avec quelques-uns d'entre eux, notamment avec Israel Silvestre. Dans cette période de sa vie qui demeure obscure pour nous, il leur dut beaucoup, cela est probable, il reçut leurs conseils et peut-être même leurs leçons; on peut présumer qu'il s'inspira de leurs œuvres. Qui sait s'il n'obtint point par eux l'accès d'un atelier de graveur ou de décorateur, et s'il ne fut pas conduit ainsi à entrer plus vite dans la voie ou il devait rencontrer plus tard bien des succès?

II

Les essais de Berain qui datent de cette époque ne nous sont point parvenus; je ne trouve pas, dans ses œuvres, de gravure détachée qu'on puisse considérer avec certitude comme une production du commencement. Je me borne à signaler quelques croquis, quelques essais qui, par la gaucherie et l'inégalité du dessin, semblent des compositions de débutant. Je me garderai bien cependant d'affirmer que ces gravures soient antérieures

1. *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture*, publiés par L. Dussieux, Ph. de Chennevières, E. Soulié, etc.

à d'autres productions originales de notre artiste. Les pièces dont je m'occuperai d'abord portent une date, en même temps que le nom de leur auteur, et l'on ne rencontre aucune difficulté pour les classer aux premières pages de son œuvre.

En 1659, c'est-à-dire à vingt-deux ans, si je m'en rapporte à la date de la naissance, que j'ai donnée précédemment, Jean Berain publie un recueil gravé dont je reproduis le titre, *Diverses pièces très utiles pour les arquebuzières, nouvellement inventés et gravés par Jean Berain le Jeune, et se vendent chez l'auteur. A Paris, avec Privilège du Roi, 1659.* Une autre édition de ce recueil a paru en 1667, publiée cette fois « chez Leblond, rue Saint-Jacques, à la Cloche d'Argent ». Berain avait alors trouvé un éditeur, un des marchands d'estampes les plus connus de ce temps. Cette première suite de Berain se compose de dix pages, y compris le frontispice; chaque pièce est signée *Berain F.* Il faut remarquer le nom qui figure sur le titre : *Jean Berain le Jeune.* Notre artiste avait voulu se distinguer de son frère aîné; la date de ces compositions suffit pour démontrer que cette explication est la seule plausible. Berain ne s'est servi de cette appellation que dans une seule circonstance, et il y a renoncé plus tard; personne ne s'y est trompé parmi ceux qui ont relevé, dans les manuels à l'usage des amateurs d'estampes, les principales suites de gravures de Berain. C'est vraiment, en un moment d'inattention, que Jal, dans son *Dictionnaire de biographie et d'histoire,* a pu se prévaloir de cette signature, pour attribuer ces pièces au fils de Jean Berain, dont j'aurai à parler plus loin et qui porte le même prénom que son père.

Voilà donc les origines du talent de Berain bien établies; il débute par un recueil de modèles à l'usage des armuriers. Les publications de ce genre étaient nécessaires à chaque corps de métier, et celle-ci contenait des pièces nouvellement inventées; elle représentait les recherches, les hardiesses d'un novateur.

Si l'on feuillette cette suite, on y trouve toute la verve des débuts, une verdeur d'imagination vraiment juvénile, beaucoup d'exubérance et de fougue. C'est bien, dans chaque détail, le style qui a caractérisé le règne de Louis XIII, avec ses exagérations, son désordre, ses réminiscences des œuvres étrangères. Vous remarquerez comme Berain est de son temps, quand il entre dans la carrière d'artiste. Son goût doit s'épurer plus tard; il rejettera ce qu'il a en lui de pesant et de heurté; mais, avant d'arriver à cette transformation, il a toute la vigueur du premier essor; les idées et les images se choquent en lui pêle-mêle, et il les exprime dans leur confusion et leur force.

La décoration des armes était devenue, à ce moment du XVIIe siècle, fort savante et fort compliquée : les armes à feu recevaient une ornementation appropriée à des formes nouvelles et à l'usage élégant que pouvait en faire un gentilhomme, à la ville, à la parade, à la chasse ou à la guerre. L'arquebuserie avait adopté un luxe un peu criard; ce n'était point la finesse ni l'élégance qui y dominait. Les armuriers qui fabriquaient un mousquet ou une arquebuse de luxe, en cette année 1659 ou Berain venait leur offrir son recueil, y répandaient à profusion des plaques de métal gravé ou ciselé, d'ivoire et de nacre, sur la crosse, sur le fût et sous la sous-garde; la platine laissait voir de nombreuses incrustations, des arabesques, des mosaïques, des nielles. La visière portait une décoration du même genre; on appliquait de menus ornements richement travaillés, partout où il fallait fixer ou entourer quelque partie essentielle de l'arme. Les pièces de la batterie étaient ciselées avec soin; le chien, le bassinet, les ressorts extérieurs affectaient les formes les plus bizarres; le bois était sculpté, fouillé et découpé; on décorait enfin le canon en le taillant, en le ciselant même en ronde bosse.

Voici comment Berain procède dans ces dessins de pièces à l'usage des arquebusiers; il dispose, à chaque page, une série de petits croquis qui constituent une décomposition

méthodique des détails d'une arme. Il dessine côte à côte les pièces de l'armature et les applications de fantaisie, qui se superposent à n'importe quelle partie; il trace sur la platine des arabesques, des sujets mythologiques, Hercule combattant l'hydre de Lerne, des scènes de chasse, un soldat tenant son arme sur l'épaule, un trompette assis au pied d'un arbre; il ajoute même à ses croquis quelques petites figures en silhouette, pour offrir plus de choix à ceux qui pourront s'inspirer de ce recueil.

Il pose sur le chien un oiseau fabuleux, une tête d'aigle, une figure humaine vue en partie et plus ou moins fantastique. Il trace çà et là, sur des plaques, des médaillons, des mufles, des mascarons; il nous offre, comme dans de petites découpures, des figurines mêlées à une composition de fantaisie. Berain nous charme et nous surprend par ces tours de force successifs qui consistent à couvrir d'ornements variés des objets de petite dimension, et il ne faut pas oublier que souvent ces objets, par leur forme matérielle et leur substance, semblaient rebelles à toute sorte de décoration.

Il a seulement donné un dessin de mousquet vu en entier. L'arme est légère et délicate, elle n'est point chargée de détails trop voyants. Dans la partie inférieure de la crosse est figuré un mascaron : au-dessus, un médaillon représente un paysage en miniature, un de ces paysages comme nos artistes classiques savaient souvent en retracer, en s'inspirant, il est vrai, quelque peu des petits maîtres flamands. L'ornementation continue par des arabesques et des entrelacs courant sur le fût de l'arme, et jusqu'au bord du canon que supporte une colonne terminée par un chapiteau.

Dans les sujets qu'il a traités, Berain a semé plus d'une idée folâtre qui devait amuser un officier pendant les ennuis d'une campagne. Il a représenté d'un trait délicat un soldat buvant rasade; il a placé, sur un pommeau de crosse, des personnages grotesques qui se balancent au-dessus d'une tête cornue; il a retracé l'enlèvement d'une nymphe surprise par deux satyres; plus loin, dans un autre motif, c'est un faune pressant une femme dans ses bras. Un militaire ne pouvait que prendre plaisir à ces images libertines, à ces allusions grivoises. Au moment ou Berain dessinait ces ingénieuses compositions, n'était-ce pas le règne du burlesque? L'art décoratif traduisait à sa façon les facéties qu'on applaudissait dans les farces de d'Assoucy et de Tabarin; on retrouvait, même dans un modèle d'arme, je ne sais quoi qui rappelait les poésies licencieuses de Saint-Amant. Berain, tout en se laissant entraîner par le goût de son époque, subissait à un très haut degré l'influence de Callot; il était bien clairement l'élève de l'auteur des *Gueux* et des *Misères de la guerre*, lorsqu'il esquissait ces figures de grotesques, lorsqu'il reproduisait ces portraits de soldats, de trompettes ou de capitans.

Un recueil de ce genre, rempli de croquis faciles, était bien fait pour mettre en lumière un jeune artiste qui annonçait ainsi son talent et sa verve. Comparez, si vous voulez, ces dessins à quelques autres suites du même temps qui ont été conservées; feuilletez les modèles d'arquebuserie de Thuraine et Le Hollandais datés de 1660, les pièces de François Marcou publiées en 1657, vous trouverez dans ces œuvres un goût équivoque, des inventions un peu barbares, des détails trop chargés; on n'y découvre pas l'esprit incisif de Berain, ni cette note fantasque qui se mêle chez lui à tant de vivacité.

III

Parmi les œuvres de début de Jean Berain, il faut placer un autre recueil, publié en 1663, *Diverses pièces de serruriers inventées par Hugues Brisville, maître serrurier à Paris, et gravez par Jean Berain à Paris chez M. Langlois, rue Saint-Jacques à la*

Victoire. Ici, Jean Berain est seulement graveur; il reproduit les pièces de serrurerie dont Hugues Brisville avait créé les modèles; mais cette suite mérite, à tous les points de vue, d'être étudiée, comme se rattachant en quelque sorte aux œuvres de notre artiste, comme représentant des pensées et des conceptions qui étaient bien les siennes et enfin comme ayant exercé une certaine influence sur les compositions qu'il a exécutées ensuite.

Jean Berain a gravé ces pièces d'un trait un peu lourd; le dessin en est accentué et monotone. Le caractère de cette gravure semble cependant convenir à la reproduction de modèles de serrurerie; elle laisse mieux deviner, sous cette forme accusée, la dureté du métal. Berain, en graveur ingénieux, a composé le frontispice et le titre de cette suite; il a imaginé un riche cartouche, entouré de rinceaux serrés qui, par leur rigidité, leur épaisseur et leur forme ornementale, rappellent certainement des œuvres de ferronnerie. Dans cette composition se révèle l'intelligence du graveur qui n'oubliait point la destination de ce cahier de modèles. De chaque côté du cartouche, se détache, au milieu des rinceaux, une figure allégorique; c'est Hercule revêtu de la peau du lion de Némée et Minerve portant son casque; en bas, est placé un mufle de lion; au-dessus deux lionceaux gardent un écusson armorié; ces emblèmes, ces interprétations mythologiques et héraldiques convenaient parfaitement pour former un en-tête à un recueil de serrurier.

La première page contient une dédicace à « Monsieur Longuet, conseiller du Roy en ses Conseils et grand audiencier de France ». Cette dédicace, conçue dans le style du temps, est surmontée d'une répétition de l'écusson qui figure sur le titre. Le recueil comprend quatorze pages où toutes les pièces sont accompagnées de la signature de Berain, à l'exception de deux signées par un autre graveur, Gabriel Ladame, à qui Hugues Brisville ou Berain lui-même avaient eu recours. Parmi ces pièces, dominent surtout des entrées de serrure, où les plaques de fer sont savamment découpées; elles sont entourées de feuillages qui s'enroulent et s'enchevêtrent, et au milieu desquels apparaissent, avec des contours et des courbes fantastiques, des figures de satyres, de faunes, de sirènes, de monstres et d'oiseaux fabuleux. Des rinceaux, destinés à d'autres ornements de serrurerie, laissent aussi échapper, de leurs tiges, des personnages mythologiques, qui semblent mêlés en quelque sorte à ces ramifications. On remarque des serrures, vraiment fort originales, décorées de motifs qui serpentent en guirlandes, couronnées d'une frise, surmontées d'un fronton et où la clef trouve à s'introduire au milieu d'un élégant portique. De petits modèles de consoles, de rosaces, même de poignées et de boutons de porte, sont traités, dans ce recueil, sous un aspect aussi original. C'est la serrurerie Louis XIII, avec ses volutes, ses larges feuilles, ses épanouissements capricieux; elle continue la tradition à demi italienne, propagée par les artistes de la Renaissance; les modèles de Brisville laissent voir plus d'un détail qui rappelle l'ornementation végétale de l'admirable porte de la galerie d'Apollon.

Quelques formes toutes nouvelles, quelques détails fantasques se mêlent à l'imitation de l'ornementation du XVIe siècle; des idées ingénieuses ou bizarres, pareilles à celles que nous avons trouvées dans les pièces d'arquebuserie, se font jour dans certains motifs empruntés à la nature; voici des oiseaux au long bec posés au milieu de rinceaux, comme sur un perchoir; des sirènes semblent nager à travers des plantes aquatiques ou se suspendre à des branchages. Un hibou, symbole de l'immobilité, domine une entrée de serrure. Dans une végétation épaisse, qui s'élance en grandes volutes, se trouve un personnage, qui, dans cette prison de fer, lutte désespérément à la façon de Milon de Crotone, ne pouvant échapper à ce réseau de tiges et menacé par un monstre ailé dont il va subir l'atteinte. Brisville, en homme ingénieux, dont l'imagination travaillait comme celle de tous les artistes ses contemporains, a représenté sur une plaque, se regardant face

à face ou adossés à des motifs d'ornement qu'ils semblent garder, des grotesques grimaçants, d'une laideur exagérée, et dont la vue appelle un irrésistible sourire.

Brisville était maître serrurier du roi; je retrouve son nom dans les *Comptes des bâtiments du roi*, publiés récemment d'après les textes conservés aux Archives; il fut chargé, en 1669, de quelques travaux pour le palais de Saint-Germain-en-Laye[1]. Il a eu soin de faire graver son portrait, qui se trouve joint assez fréquemment à l'œuvre de Berain, où il précède les pièces de serrurerie[2]. Ce portrait avait été commandé à G. Ladame, que nous avons vu travailler avec Berain pour la gravure de quelques pièces. L'image de Brisville se détache dans un riche encadrement formé de rinceaux; un ruban qui s'enroule autour d'un ovale, mêlé de feuillages, contient cette indication : *Hugues Brisville, maistre serrurier à Paris, en son aage de trente ans.* Les motifs de cet encadrement sont aussi empruntés à la ferronnerie; dans la partie inférieure se tiennent deux figures allégoriques, Minerve et le Temps, accompagnées de leurs attributs ordinaires. La composition est complétée par deux génies et deux tritons placés dans chaque coin entre l'ovale et l'encadrement.

Ce portrait a son intérêt; il remet sous nos yeux la physionomie d'un chef d'industrie d'art des commencements du règne de Louis XIV. Brisville a l'air d'un de ces jeunes bourgeois qu'on retrouve dans les gravures d'Abraham Bosse. Vêtu avec cette élégance qu'on peut rencontrer chez un jeune homme de trente ans, il est serré dans son pourpoint entr'ouvert sur lequel retombe une riche collerette brodée, il porte des nœuds de rubans sur ses manchettes bouffantes. Ses traits indiquent la décision et la volonté, en même temps qu'ils expriment le travail de la pensée. On reconnaît en lui un de ces chercheurs infatigables, à la fois artistes et maîtres d'établissement ou d'atelier, qui ont rivalisé, à leur façon et suivant les ressources de leur esprit, avec tous les créateurs de leur temps, peintres, architectes et statuaires, et qui ont contribué à renouveler les arts de la vieille France.

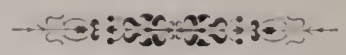
Ces précurseurs, en matière d'arts industriels, ces novateurs habiles et consciencieux, absorbés dans leur travail de recherche, occupés à produire des pièces maîtresses qu'attendaient les architectes et les constructeurs, n'ont pas toujours songé à nous laisser les dessins de leurs plus belles compositions : ils trouvaient le succès dans l'adoption des formes qu'ils avaient créées. Il est équitable de leur rendre ce qui leur appartient dans la production d'ensemble d'une période, et de leur donner acte de l'influence qu'ils ont exercée. Il faut rechercher les traces qu'ils ont laissées, d'après les documents que nous pouvons recueillir, et l'on est bien convaincu du rôle qu'ils ont joué lorsqu'on étudie leurs rapports avec les artistes et qu'on les voit s'associer avec quelques-uns de nos maîtres décorateurs.

ANTONY VALABRÈGUE.

(*A suivre.*)

1. « 2 juillet 1669. A Brisville pour son paiement de plusieurs serrures et clefs qu'il a fournies pour led. chasteau, 189 liv. 6 sol. »

2. *Comptes des bâtiments du roi sous le règne de Louis XIV*, publiés par M. Jules Guiffrey. Imprimerie nationale, 1881.



SCULPTURE DÉCORATIVE

CH. DELAGRAVE, ÉDITEUR. PHOTOTYPIE BERGERET & DE JOUX.

PANNEAU EN BOIS SCULPTÉ ET DORÉ AU CHATEAU DE VERSAILLES
(SALON DES GLACES)

LES ORIGINES

DE

LA PEINTURE DÉCORATIVE EN ITALIE [1]

I. — LES TRADITIONS ANTIQUES

L'HISTOIRE de la civilisation en Italie, au Moyen âge et à la Renaissance s'explique, en grande partie, par la persistance ou par le réveil de certaines traditions antiques. L'histoire des arts, dans le même pays, dans les mêmes temps, suit naturellement les mêmes lois. Les origines de la peinture, comme celles de l'architecture et de la sculpture, s'y trouvent donc dans les monuments romains, d'origine païenne ou chrétienne, qui ont échappé aux ravages des hommes. Les deux courants, l'un sacré, l'autre profane, qui ne cessèrent ensuite, soit de se côtoyer, soit de se confondre, suivant les circonstances, deviennent assez faciles à suivre quand l'on remonte tout d'abord à leur double source. Pour se bien préparer à comprendre l'esprit, à la fois noblement idéaliste et savamment naturaliste, qui anima les grands génies de l'Italie aux XVe et XVIe siècles, le mieux à faire est de descendre dans les Catacombes après avoir visité les ruines de Pompéi.

Les Romains avaient connu de bonne heure l'art de peindre par les Étrusques; c'est seulement par la conquête de la Grèce qu'ils en prirent le goût durable. Depuis que L. Emilius Paulus (148 av. J.-C.), vainqueur de Persée, roi de Macédoine, était rentré en triomphe, suivi de 250 chariots chargés de statues et de tableaux, tous les généraux, tous les préteurs, tous les propréteurs, tous les fonctionnaires civils ou militaires, avaient pris l'habitude de rapporter, de Grèce en Italie, des collections formées aux dépens des vaincus. Ce pillage dura trois siècles. Les peintres grecs, attirés par les amateurs, avaient en même temps traversé la mer et formé des élèves. Vers le temps d'Auguste l'usage de la peinture, comme décor fixe ou décor mobile des habitations, était devenu général dans toute l'Italie. Le mélange des enseignements helléniques et des traditions étrusques y avait même produit une sorte de renaissance éclectique dans laquelle l'étude du portrait jouait un rôle important. Peu après, une importation orientale, la scénographie, ou représentation d'architectures imaginaires, venait ouvrir un champ nouveau que l'ingénieux Ludius et ses imitateurs agrandirent encore en y mêlant le paysage. Dès lors, la peinture, purement décorative, en possession d'un inépuisable magasin de combinaisons linéaires et de figures traditionnelles, se répandit à profusion sur tous les points du monde civilisé. Toutes les ruines romaines, découvertes sur le sol d'Afrique, de France, de Grande-Bretagne, d'Allemagne, aussi bien qu'en Italie,

1. L'étude qu'on va lire est composée de fragments empruntés à un volume que prépare notre collaborateur M. Georges Lafenestre, l'*Histoire de la peinture italienne*, qui doit faire partie de la Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts, et dont l'éditeur a bien voulu nous laisser la primeur.

ont conservé quelques traces de ces colorations brillantes et de ces ornementations capricieuses où les artistes de la Renaissance devaient, quatorze siècles plus tard, ranimer leur imagination.

Au IIe siècle de l'ère chrétienne, l'Italie, avec ses temples et ses basiliques en marbres incrustés de métaux, ses portiques peuplés par les statues de Paros, de bronze, de porphyre et d'or, ses palais et ses maisons stuqués au dehors et au dedans et, de la base au faîte, égayés par des images riantes et de vives couleurs, présentait, sans doute, aux yeux un merveilleux spectacle. La miraculeuse résurrection de Pompéi et d'Herculanum, deux villes provinciales, permet à peine de concevoir ce que put être cet immense éblouissement dans les riches capitales de l'empire, à Rome, à Naples, à Milan, à Padoue. Du temps des Flaviens, qui rebâtirent en partie Pompéi, on constatait déjà la décadence du goût et l'affaiblissement de la main, et les peintures qui en couvrent les murailles sont le plus souvent des travaux de pratique, exécutés à la hâte par des ouvriers plus que par des artistes. Toutefois, dans ces décorations élégantes, dont les tympans reproduisent les chefs-d'œuvre des siècles antérieurs, le génie des peintres grecs survit avec son charme immortel, comme l'âme des grands musiciens respire dans les mélodies anonymes que les chanteurs populaires se transmettent en les altérant. Si négligée qu'en soit parfois l'exécution, les qualités foncières de l'invention et du style s'y montrent partout avec une persistance qui permet d'en déterminer exactement les caractères. Les rares fragments de peintures antiques qu'on a trouvés ailleurs peuvent porter la marque d'un travail plus soigné; ils ne révèlent pas d'autres façons de voir ni d'exprimer les choses.

Soit qu'on examine, dans le musée de Naples et sur les murs de Pompéi, les sujets traités avec le plus de soin, la *Reconnaissance d'Achille*, le *Sacrifice d'Iphigénie*, *Ulysse et Pénélope*, *Bacchus et Ariane*, *Diane et Actéon* (maison de Salluste), *Vénus et Adonis* (maison de Méléagre) ou la célèbre mosaïque de la *Bataille d'Alexandre*, soit qu'on admire à Rome, les *Noces Aldobrandines* et les fragments récemment découverts au Palatin et sur les bords du Tibre, on reconnaît, dans toutes ces peintures, les mêmes traits essentiels. L'ensemble en est bien équilibré et décoratif, l'ordonnance nette et sculpturale, la coloration franche et douce. D'une part, quelle que soit la composition, figure isolée, groupe de personnages, scène dramatique, paysage réel ou de fantaisie, elle se raccorde toujours à une ornementation d'ensemble; là où les œuvres sont restées en place, le sujet principal y forme presque toujours le centre d'un système ingénieux de combinaisons linéaires dans lesquelles les éléments architecturaux, végétaux, animaux, s'entre-mêlent avec une variété infinie. D'autre part, si bien liées qu'elles soient à l'ensemble par une harmonie de tons toujours sûre, les figures, isolées ou groupées, même dans les attitudes les plus expressives, se découpent toujours sur les fonds avec la netteté de geste et la pondération de lignes qui sont le propre des statues. La simplification des formes, la sobriété des modelés, la rareté des raccourcis, l'uniformité des plans, conservent à quelques-unes de ces représentations murales l'aspect de bas-reliefs peints : on y sent partout la soumission de la peinture à l'art dominateur du monde hellénique, à la sculpture. A mesure que l'esprit grec s'affaiblit, à mesure que grandit la corruption romaine, le souvenir de cette noble origine tend à disparaître. Le goût du beau dans les formes et de la vérité dans les expressions fait place à une recherche, de plus en plus grossière, du seul plaisir des yeux. La vivacité des colorations brillantes, le jeu capricieux des images chimériques suffisaient déjà aux contemporains de Pline l'Ancien : « L'oisiveté a perdu les arts, s'écrie-t-il en terminant l'histoire de la peinture romaine; comme on ne sait plus peindre des âmes, on néglige aussi de peindre des corps. Assez parler de la gloire d'un art mourant! » Dans les deux siècles qui suivirent, les peintres païens, de plus en plus réduits à des besognes déco-

ratives, ne firent guère que répéter, avec une habileté toujours décroissante, les redites d'un art déjà dégradé[1].

II. — FORMATION DE LA PEINTURE CHRÉTIENNE

C'était loin du soleil, dans les cimetières souterrains où les premiers chrétiens enterraient leurs premiers martyrs que se préparait, à la même époque, une rénovation prochaine de la peinture à son déclin. Malgré l'anathème porté, en Orient, par les Pères d'origine sémitique contre les images, le monde gréco-romain avait les yeux trop accoutumés au spectacle du beau pour que cette répulsion judaïque entrât facilement dans l'âme des nouveaux convertis. De fait, l'art chrétien apparaît à Rome presque en même temps que la foi chrétienne. Les Catacombes, nécropoles autorisées par la loi, respectées même durant les persécutions[2], ont conservé, sur les parois de leurs couloirs souterrains, des peintures dont quelques-unes remontent au Ier siècle. Ces premiers essais de l'art chrétien se trouvent surtout dans les catacombes Santa-Priscilla a Via Salaria, S. Nereo e Achilleo a Via Ardeatina, San Pretestato a Via Appia. Pour les deux siècles suivants, les catacombes San Callisto, San Sebastiano, Santa-Agnese a Via Nomentana fournissent les documents les plus nombreux. La catacombe de San Gennaro à Naples présente aussi un grand intérêt. La disposition de ces cimetières est partout la même : c'est un système, plus ou moins compliqué, de couloirs étroits, creusés dans le sol, superposés presque toujours à plusieurs étages, dont les rencontres forment çà et là des carrefours d'inégale largeur sur lesquels s'ouvrent de petites chambres, *cubicula* (chambres à coucher). Ces *cubicula* des morts, semblables aux *cubicula* des vivants, reproduisent, le plus souvent, sur leur revêtement de stucs et de peintures, les décorations alors en usage dans les habitations romaines et dans les sépulcres païens. Par une fidélité pareille aux habitudes courantes, les sarcophages chrétiens contiennent des bijoux, des outils, des jouets, et portent sur leurs faces de marbre ou de pierre les attributs professionnels du défunt. Souvent même ils conservent simplement la décoration traditionnelle, en usage chez les idolâtres, pourvu qu'il soit possible de l'appliquer, par une interprétation morale, aux croyances nouvelles.

Pendant cette première période l'art chrétien ne diffère point, en apparence, de l'art païen : même style, mêmes procédés, quelquefois mêmes sujets. Les *cubicula* de la catacombe de Santa-Domitilla sont à peu près contemporains des tombeaux de la voie Latine et des sépulcres des Nasons : ils offrent à peu près la même décoration. Comment s'étonner de cette similitude quand on sait que certains artistes, nouvellement convertis, continuaient à travailler pour les païens en même temps que pour les chrétiens[3]? Cette décoration, d'ailleurs, par suite des scrupules et des hésitations que l'horreur de l'idolâtrie devait inspirer, reste, pendant quelque temps, plus volontiers ornementale. Ce ne sont, dans les voûtes, que longs enroulements de guirlandes fleuries entre lesquelles dansent de petits génies, fantaisies architecturales et paysages imaginaires comme il s'en étale sur les murs de Pompéi, pluies de roses et semis d'étoiles, tortils de pampres et touffes de lauriers,

1. Jules Martha. *L'Archéologie grecque et romaine*, chap. x. (Bibliothèque de l'Enseignement des arts.) Paris, A. Quantin. — G. Perrot. *Mélanges d'archéologie* (*Peintures du Palatin*). — Boissier. *Promenades archéologiques*, chap. vi. — W. Helbig. *Die Wandgemalde Campaniens*. Leipzig, 1868 ; *Untersuchungen über die Campanische Wandmalerei*. Leipzig, 1873.

2. Rossi. *Roma sotterranea*. I. 101 ; III, 507. — Th. Roller. *Les Catacombes de Rome*, I, xvii-xxii.

3. E. Müntz. *Études sur l'histoire de la Peinture et de l'Iconographie chrétiennes*, p. 3. — E. Le Blant. *Études sur les sarcophages chrétiens antiques de la ville d'Arles*.

parmi lesquels s'ébattent des vols d'oiseaux. Parfois apparaissent des figures réelles avec un sens allégorique : par exemple, des jardiniers, des moissonneurs, des vendangeurs, des cueilleurs d'olives comme représentants des quatre saisons. La Catacombe de Naples, sous ce rapport, est des plus curieuses ; la persistance des images païennes y est caractéristique.

Ainsi se préparait silencieusement, dans la nuit, par les mains inhabiles de pauvres ouvriers traçant de pieux symboles sur des tombes à la lueur confuse des lampes, l'esprit nouveau qui, après de longs siècles d'attente, comme un germe longtemps endormi sous terre, devait plus tard animer la peinture italienne.

Dans ces souterrains abandonnés dorment les vrais ancêtres de Giotto, de Masaccio, de Fra Angelico, de Raphaël ; mais avant que ces éclatants génies puissent ressaisir l'héritage qui les attend, que de longs jours d'ignorance et de deuil à traverser, pendant lesquels la tradition subira de si formidables éclipses que la peinture, comme les autres arts, semblera bien morte à jamais, sous un amoncellement de ruines, de désespoirs et de terreurs!

III. — FORMATION DE L'ART ITALIEN AU XIIIe SIÈCLE

Au commencement du XIIIe siècle, le mouvement d'émancipation s'accélère avec une ardeur extraordinaire. L'âge héroïque de l'Italie allait se clore. Après une lutte formidable, les républiques venaient de forcer l'empire germanique à les reconnaître (paix de Constance, 1183). De toutes parts, dans le premier élan d'une indépendance vaillamment conquise, les villes, confédérées ou rivales, apportaient à leurs entreprises, fondations laïques ou religieuses, commerciales ou savantes, une activité juvénile. La papauté, leur alliée, favorisait énergiquement cette exaltation politique, en la fortifiant d'une puissante exaltation religieuse. Sa grande œuvre dans le XIIIe siècle fut la double sanctification du violent Dominique de Calahora et du tendre François d'Assise et la fondation simultanée des deux grands ordres, les *Prêcheurs* et les *Mendiants*, comme instruments parallèles de la foi, l'un en haut, l'autre en bas de la société. Or ces deux ordres, dès leur naissance, se montrèrent également résolus à employer les arts comme moyen d'enseignement et de moralisation. Leur action eut une influence énorme sur les peintres. Les Dominicains, en leur imposant des compositions encyclopédiques et savantes, les Franciscains, en leur demandant des scènes émouvantes et familières, les aidèrent puissamment à briser un formalisme vieilli qui ne suffisait plus aux nouvelles ardeurs des âmes. Ils préparèrent ainsi, dans l'imagination italienne, la double évolution qui devait aboutir, après de longs efforts, aux compositions à la fois savamment méditées et poétiquement expressives de la grande Renaissance.

Les sculpteurs, les premiers, suivirent l'impulsion des lettrés. Pise eut cette gloire de voir renaître, dans ses murs, la sculpture, comme elle y avait vu renaître l'architecture. Niccolo Pisano, vers l'an 1250, regardant un bas-relief romain, le comprit, l'étudia, l'imita, et, d'un coup d'audace, regagna le temps perdu depuis Constantin. Son fils Giovanni Pisano (1250-1320), d'esprit plus libre encore, mieux informé des progrès déjà accomplis au delà des Alpes, en France et en Allemagne, remonta, par comparaison, de l'antique à la nature ; il chercha la vie, le mouvement, l'expression. Dès ce moment, l'élan était donné. Le génie italien, reposé par un sommeil de huit siècles, subitement réveillé par un concours favorable d'événements, se retrouvait, comme au sortir des Catacombes, demandant la ferveur de l'expression chrétienne à la grâce des formes antiques ; mais il se reprenait, cette fois, à la besogne interrompue par les barbares, avec une fraîcheur d'impression que la décadence antique n'avait pu connaître.

A Rome, en Toscane, dans la haute Italie, partout à la fois s'accentue, au XIIIe siècle, cette lutte entre les idées anciennes et les idées nouvelles, entre le byzantinisme qui s'efface et le naturalisme qui s'enhardit, entre l'individualisme qui grandit et le dogmatisme qui s'affaiblit. Lutte confuse, indécise, entremêlée de réactions opiniâtres et de subites poussées, comme celle des brouillards et des lueurs dans un matin de mars! A Rome, les peintures murales de *S. Lorenzo hors des murs* (après 1217), celles surtout des *SS. Quattro Coronati* (commencement du XIIIe siècle) retombaient dans un byzantinisme grossier, au moment même où une famille de novateurs, les Cosmati, dirigeait le mouvement avec une autorité décisive. Lorenzo Cosmati et ses deux fils Jacobo et Luca jouirent, pendant tout le XIIIe siècle, d'une grande réputation. Tous trois étaient peintres et mosaïstes, en même temps qu'architectes et sculpteurs. On trouve des débris de leurs travaux dans la cathédrale de *Civita-Castellana* et sous le porche de la *Villa Mattei* sur le Monte Celio à Rome. Le dernier membre de la famille, Jacobo, devait d'ailleurs subir plus tard l'influence toscane (*Tombeau du cardinal Gonzalvo* à Sa Maria Maggiore, 1299; *Tombeau de Guillaume Durand, évêque de Mende*, à Sa Maria sopra Minerva (1304), aussi bien que le dernier élève de l'école, Pietro Cavallini (mort vers 1364), qui se modifia si profondément au contact de Giotto. Les peintures de ce dernier, citées par Vasari, ont disparu; mais on peut juger son talent sur les mosaïques de *San Crisogono*. Avant de laisser prendre le pas aux Florentins, les Romains avaient donc montré une véritable initiative. Il paraît même probable que le Jacobus Torriti, qui acheva les absides grandioses de *Saint-Jean-de-Latran* et de *Santa Maria Maggiore* entre 1287 et 1295, était aussi un artiste indigène qu'on ne doit plus confondre avec ce moine franciscain, Jacobus, qui travaillait à Florence, au Baptistère, dès 1225.

Naples reste soumise plus que Rome à la routine, malgré l'effort de Tommaso de Stefani, dans la chapelle Minstoli à la cathédrale; mais, à mesure qu'on remonte vers le nord, on trouve des traces plus sensibles d'émancipation. Les mosaïques de la façade de la *Cathédrale de Spoleto*, portant le nom de Solsternus (1207), donnent aux figures sacrées, *le Christ assis entre la Vierge et S. Jean debout*, une dignité libre et une vérité de gestes inconnues aux Byzantins[1]. A *Parme*, les fresques du *Baptistère* expriment la vie par la variété des mouvements avant de savoir la rendre par l'expression des visages. La cathédrale de Reggio, les églises San Zenone à Vérone, San Ambrogio à Milan conservent aussi quelques traces de ces naïfs et touchants efforts. A Venise même, malgré les sympathies orientales, dans Saint-Marc, les mosaïstes se montrent émus par le mouvement ambiant; ils assouplissent leurs formes, ils adoucissent leurs types.

Toutefois, c'est en Toscane, au milieu des architectes et des sculpteurs déjà nombreux, que les peintres s'enhardissent le plus vite. Le régime démocratique auquel s'essayaient Pise, Lucques, Florence, Sienne, Arezzo, y développait, avec l'activité générale, par des révolutions constantes, un sentiment d'amour-propre vif et nouveau chez les individus. Dans les luttes de l'art comme dans les luttes de la politique, la vanité personnelle commençait à jouer un rôle passionné. Les œuvres, souvent anonymes dans les basses époques, portent maintenant en grosses lettres les noms de leurs auteurs. Chez les Florentins, en particulier, se manifesta de bonne heure une avidité, ardente et fière, de réputation et de gloire. L'honneur dans lequel ils tinrent promptement les arts multiplia dans leur ville le nombre des artistes; la liberté qu'ils leur laissèrent y attira ceux du dehors. C'est ainsi que

1. Ce Solsternus était un artiste célèbre de son temps, si l'on s'en rapporte à l'inscription; Hæc est pictura quam fecit sat placitura doctor Solsternus hac sumus in arte modernus annis inventis cum septem mille ducentis. Le titre de *docteur* était alors synonyme de *maître*. Stefano fù *egregissimo dottore* (Ghiberti. Secundo Commentario II).

Florence devint peu à peu le centre dirigeant de toutes les écoles, bien que ses rivales, Pise et Sienne, eussent été les premières à marcher en avant.

IV. — GIOTTO (1276-1337)

A la fin du XIIIe siècle l'exaltation religieuse et la passion politique avaient atteint leur paroxysme en Italie.

A mesure que les palais communaux et seigneuriaux, les églises et les universités, les baptistères et les cimetières s'élevaient, comme par enchantement, dans les enceintes élargies de toutes ces cités querelleuses, les peintres y dressaient leurs échafauds le long des murailles fraîches. Ils y racontaient, avec enthousiasme, en longues processions de figures naïves, les douleurs de la Passion, la piété des saints, la gloire des héros. N'étaient-ce pas les images sorties de leur pinceau qui devaient apprendre au peuple les enseignements de la religion, les légendes de l'histoire, les conceptions de la philosophie, les découvertes de la science? « Nous sommes, par la grâce de Dieu, disent les peintres siennois en tête des statuts de leur corporation, nous sommes ceux qui manifestent aux hommes grossiers et illettrés les choses miraculeuses faites par la vertu et en vertu de la sainte foi [1]. »

Pendant tout le XIVe siècle la peinture conservera cette fonction morale. Son but sera d'instruire plus que de charmer et d'émouvoir plus que de séduire. La vivacité des couleurs, la cadence des lignes, la clarté des ordonnances, la justesse des mouvements, la grâce des visages, toutes les qualités oubliées qu'elle va rechercher ne seront pour elle que des moyens de s'adresser plus vivement à l'âme. De là sa simplicité dans l'exposition des sujets, sa franchise dans l'expression des figures, son indifférence pour le détail correct, son mépris pour l'accessoire inutile. De là aussi cette puissante sincérité d'émotion et cette étonnante unité de pensée qui, malgré toutes les insuffisances techniques, conservent à cette première floraison de l'art italien une incomparable splendeur.

C'était à Florence, la plus agitée, mais la plus prospère des républiques toscanes, qu'était réservée la gloire de prendre aussi résolument la tête du mouvement dans les arts que dans l'industrie, la finance, la diplomatie et les lettres. Ce que firent pour la poésie et l'histoire Dante Alighieri et Giov. Villani, leur compatriote et leur ami Giotto le fit, à la même heure, pour la peinture. Ambrogio di Bondone [2], surnommé Ambrogiotto et, par abréviation, Giotto, était né à Vespignano, près de Florence, en 1276. Une légende significative raconte qu'à l'âge de dix ans, gardant les troupeaux de son père, il dessinait une chèvre sur une pierre lisse avec la pointe d'un caillou lorsque Cimabue vint à passer. Le peintre, frappé de l'intelligence du pâtre, l'emmena à Florence, où ses progrès furent rapides : il parut bientôt dépasser son maitre. Chargé, à l'âge de vingt ans, de continuer, dans l'*Église supérieure d'Assise,* la suite des épisodes de la vie de saint François, il rompit si nettement dans ce travail avec le formalisme byzantin qu'on le salua dès lors comme le libérateur attendu. A partir de ce moment, d'un bout à l'autre de l'Italie, papes et rois, républiques et seigneuries, couvents et municipalités se disputèrent son génie avec un enthousiasme croissant. Architecte et sculpteur en même temps que peintre, Giotto, avec

1. Gaye. *Carteggio inedito d'artisti italiani dei secoli* XIV, XV, XVI. Firenze, 1839. T. II, p. 1.

2. La préposition *di*, à la suite des noms de baptême, exprime d'ordinaire la filiation physique ou morale : Giotto *di Bondone*, Giotto, *fils de Bondone*, Piero *di Cosimo*, Piero *élève de* Cosimo. — La préposition *da* indique l'origine locale : Giotto *da Vespignano*, Giotto de (*né à*) Vespignano, Melozzo *da Forli*, Melozzo de Forli. — Le *di* et surtout le *da* peuvent aussi précéder un qualificatif : Simone *dei Crocefissi*, Simone (le peintre) *des Crucifix*. Girolamo *dai Libri*, Girolamo (le peintre) aux livres (le miniaturiste).

l'activité d'un conquérant, pendant quarante ans, répond à tout, suffit à tout, travaille partout, allumant, du nord au midi, sur son passage, au-dessus des querelles de partis et des passions pacifiques, la lumière supérieure et pacifique de l'art. En 1290, sur l'invitation du cardinal Stefaneschi, neveu d'Urbain, il est à Rome; il y décore l'abside de Saint-Pierre et fournit un carton pour la *Navicella* qui doit orner sa façade. En 1300, on l'y retrouve, lors du grand jubilé de Boniface VIII, à Saint-Jean de Latran. L'année suivante, à Florence, il travaille dans le palais du podestat. Un peu plus tard, il remonte à Padoue, ou Dante exilé le rejoint en 1306 pour l'emmener de là chez ses hôtes princiers, à Vérone, Ferrare, Ravenne. Il devient ensuite impossible de fixer les dates de ses voyages incessants. C'est bien à Florence qu'il eut toujours son atelier, sa *bottega;* mais il rayonne de là, de tous côtés, en Toscane, à Pise, à Lucques, à Arezzo, dans la haute Italie, où il retourne plusieurs fois, à Padoue et à Milan, dans l'Italie méridionale, à Urbin, Rome et Naples [1]. En 1334, dans cette dernière ville, il venait d'achever les fresques de l'Annunziata lorsque ses compatriotes le rappelèrent pour lui confier la direction des travaux d'architecture de la cathédrale. Il avait fourni tous les dessins du célèbre campanile qui porte son nom, il en avait vu monter les premières assises, il en avait, de sa main, modelé les ornements quand la mort le surprit en pleine vigueur et en pleine gloire, le 8 janvier 1337 de l'ère vulgaire (1336 du calendrier florentin).

Ce qui a survécu de son œuvre justifie l'enthousiasme de ses contemporains.

V. — CONTEMPORAINS ET SUCCESSEURS DE GIOTTO (1300-1400)

Le génie de Giotto suffit à tout son siècle. Le Florentin judicieux avait, d'un si puissant essor, embrassé tout le monde idéal où vivait l'imagination de ses contemporains qu'on le crut, sans hésitation, arrivé, du même coup, à la perfection matérielle. On ne demandait alors à la peinture aucune des jouissances extérieures que des yeux plus sensuels et des âmes moins naïves y devaient chercher bientôt. La rupture avec les formes hiératiques, le retour à la représentation vraie étaient désormais des faits accomplis : cela semblait assez. L'art n'en demeurait pas moins fidèle à la tradition du moyen âge : il se considérait toujours comme un instrument populaire d'édification et d'enseignement, même entre les mains des laïques. Quand on a beaucoup à dire, d'ailleurs, a-t-on le temps d'être si difficile sur les moyens d'expression? Ceux que Giotto venait de trouver, si incomplets qu'ils fussent, parurent donc excellents à deux générations successives, en qui s'éveillait une force de création longtemps comprimée, et qui avaient à fixer, sur les murailles des édifices nouveaux, la pensée religieuse et politique du moyen âge agonisant. Il sembla que, d'un geste, le petit pâtre de Vespignano eût délié, par centaines, des langues, longtemps muettes, qui se mirent toutes à parler à la fois. Toutes les écoles d'Italie, même les plus éloignées de Toscane, qui commençaient alors à se former, ressentirent son influence : elles en vécurent pendant cent ans.

Les centres de l'école giottesque en Toscane. — A aucune époque de l'histoire de l'art, si ce n'est en France, au XIIIe siècle, chez les architectes, on ne vit activité pareille à celle des peintres toscans au XIVe siècle. Églises, couvents, palais communaux, tribunaux, marchés, cimetières, hôpitaux, portes de ville, tabernacles en plein air, tous les édifices, grands ou petits, ayant un caractère public, reçurent de leurs mains une décoration signi-

1. Vasari affirme qu'il fit un séjour en France, à Avignon. Il y fut, en effet, appelé par Benoît XI; mais la mort subite de ce pape paraît l'avoir fait renoncer à son projet (*Crowe and Cavalcaselle*, I, 272).

ficative. La religion, la politique, la philosophie, la science mettaient la même confiance en eux pour parler aux yeux du peuple. La nomenclature des œuvres que Vasari trouva encore en place deux siècles après, malgré l'étonnante indifférence avec laquelle on les détruisait et refaisait sans cesse, est d'une longueur qui étonne l'imagination. Ce qui en reste a de quoi nous surprendre encore, et l'on ne s'explique cette prodigieuse fécondité qu'en constatant la naïve tranquillité avec laquelle ils sacrifiaient l'exactitude du rendu à la sincérité de l'expression. La plupart de ces ouvrages, faits en collaboration, ne portent aucun nom. Vasari n'hésitait guère, il est vrai, à les baptiser, d'après la tradition locale; mais un certain nombre de ses attributions ont été depuis anéanties par les documents; quelques autres sont justement mises en suspicion à la suite d'examens attentifs. Toutefois, s'il est bon, dans plus d'un cas, de se tenir sur la réserve lorsqu'il s'agit de glorifier tel ou tel maître, on ne saurait, en revanche, marchander l'admiration à l'ensemble de ces créations gigantesques, telles qu'elles se présentent encore dans les édifices publics de la Toscane et des pays voisins.

Sans parler de l'église Saint-François d'Assise, de la cathédrale d'Orvieto, du palais communal de Sienne, de l'église Santa-Croce à Florence, où nous avons vu s'accumuler les travaux de Giotto, de ses contemporains, ou de ses successeurs, les deux villes de Florence et de Pise ont conservé deux édifices célèbres, la chapelle des Espagnols à Santa-Maria Novella et le Campo-Santo où l'on peut admirer l'esprit de suite qu'apporta l'école toscane du XIVe siècle dans la conception et l'exécution de ses grandes compositions murales. Sur ces enduits délabrés, dont chaque jour détache un lambeau, s'agite un monde de figures poétiques parmi lesquelles les générations suivantes, plus artistes, mais moins inventives, n'ont eu qu'à choisir, comme en un trésor inépuisable, celles qu'ils voulaient perfectionner.

La *Capella degli Spagnuoli,* presque intacte, est restée un excellent exemple de cet accord harmonieux entre les représentations pittoresques et les combinaisons architecturales que toute l'école rechercha, sans système, par un goût naturel de l'unité. Les peintures qui en couvrent les surfaces intérieures ont été exécutées en 1322 et 1355. Vasari les attribue à Taddeo Gaddi et à Simone di Martino, MM. Crowe et Cavalcaselle à Antonio Veneziano et à Andrea da Firenze. Certainement plusieurs artistes y prirent part; quels qu'ils soient, ce furent des artistes supérieurs. L'ordonnance générale fut établie par les Dominicains, habitants du couvent; ils imprimèrent à la composition symbolique et synthétique, l'esprit doctrinal de leur ordre savant et fier, esprit bien différent du sentiment familier et pathétique qui distinguait l'ordre populaire des Franciscains.

La voûte est divisée par des nervures diagonales en quatre compartiments triangulaires où un élève de Giotto, très fortement pénétré de l'esprit du maître, a représenté *Saint Pierre sur les eaux* (imitation de *la Navicella* de Rome), *la Résurrection*, *la Descente du Saint-Esprit, l'Ascension.* Le *Saint Pierre sur les eaux* offre une preuve de l'ardeur qu'apportait l'école dans sa recherche des effets réels. La barque, lancée sur une mer orageuse, est violemment secouée par le vent; tous les apôtres expriment leur émotion par des gestes conformes à leurs caractères; les uns, calmes et résignés, les autres inquiets et agités, quelques-uns abandonnés sans défense à la peur. Sur la côte, sans rien voir de ce spectacle, est tranquillement assis un pêcheur à la ligne. L'inspiration semble moins purement florentine dans la vaste scène du *Crucifiement,* si mouvementée et si vivante, où se déroule un long cortège de figures savamment variées, qui occupe tout le fond de la chapelle. On la croirait toute siennoise dans les deux compositions allégoriques qui remplissent les murs latéraux pour y célébrer la gloire, la puissance, la science et les vertus de l'ordre. La paroi droite représente *l'Église militante et triomphante.* Devant la cathé-

drale de Florence trônent les deux dépositaires de l'autorité spirituelle et de l'autorité temporelle, le pape et l'empereur. A leurs pieds dorment des brebis gardées par les chiens de l'Église, *Domini canes*, les chiens aux couleurs de l'ordre, noirs et blancs. A droite, se pressent des religieux et des religieuses sous la conduite d'un évêque; à gauche, des laïques, en costumes du temps, les uns debout, les autres agenouillés : saint Dominique leur montre du doigt le loup de l'hérésie dévoré par les chiens. Presque toutes ces figures sont des portraits parmi lesquels la tradition signale ceux de Cimabue, de Pétrarque, d'Arnolfo di Lapo, etc. La paroi de gauche représente *le Triomphe de saint Thomas d'Aquin*. Au centre, trône le glorieux saint de prêcheurs, Thomas d'Aquin, entouré de prophètes et de saints. A ses pieds, dans une agonie désespérée, se tordent les hérétiques abattus, Arius, Averroès, Sabellius. Sur une ligne inférieure, assises dans des stalles sculptées, se tiennent les *Vertus* et les *Sciences*, au nombre de quatorze; au-dessous de chacune d'elles, siège l'homme illustre qui, dans la pensée du temps, lui a fait le plus d'honneur. Sous la Grammaire, c'est Donatus; sous la Rhétorique, Cicéron; sous la Logique, Zénon; sous la Musique, Tubalcaïn; sous l'Astronomie, Atlas; sous la Géométrie, Euclide; sous l'Arithmétique, Abraham; sous la Charité, saint Augustin; sous la Foi, Denys l'Aréopagite; sous l'Espérance, Jean Damascène; sous la Théologie pratique, Boèce; sous la Théologie spéculative, Pierre Lombard; sous la Loi canonique, le pape Clément V; sous la Loi civile, Justinien. Malgré les dégradations et les restaurations qu'elles ont subies, toutes ces figures, soit féminines, soit viriles, souvent d'une grâce exquise et parfois d'une noblesse admirable, s'imposent vivement à l'imagination. La décoration de la chapelle était complétée, au-dessus de la porte, par des épisodes de la *Vie de saint Dominique*. Cette partie du travail, d'ailleurs à contre-jour, est fort détériorée et presque invisible.

Si c'est dans la chapelle des Espagnols, à Florence, qu'on saisit mieux la cohésion de l'école de Giotto, c'est dans le *Campo Santo*, à Pise, qu'on suit le plus facilement son histoire[1]. Pise, la ville des premiers architectes et des premiers sculpteurs, par une singulière anomalie, produisit peu de peintres. Pour décorer son grand cimetière construit par Giovanni Pisano (1278-1283), elle dut avoir recours, pendant deux siècles, aux artistes des villes voisines. Giotto lui-même passa longtemps pour y avoir donné le modèle à suivre en commençant, sur la paroi méridionale, *l'Histoire de Job;* mais il est prouvé que cette série est l'œuvre plus tardive de Francesco da Volterra (1372). Toutefois, si le chef n'y a rien mis de sa main, ses disciples, florentins ou siennois, l'ont dignement remplacé. C'est, en effet, sur cette même muraille que se développent les compositions fameuses du *Triomphe de la Mort*, du *Jugement dernier*, de *l'Enfer* où sont résumées, en des poèmes imposants, toutes les croyances du moyen âge sur les mystères de l'autre vie. Longtemps attribuées, sur la foi de Vasari, aux deux frères Orcagna qui avaient traité des sujets identiques à Santa-Maria Novella, ces deux puissantes fresques semblent devoir être restituées à l'école siennoise, peut-être aux Lorenzetti, qui possédèrent, en effet, plus qu'Orcagna, le goût des représentations allégoriques, des personnalités contemporaines, du paysage réel, des accessoires précieux, et dont le style, moins précis et moins sûr, avait, en revanche, plus de souplesse et plus de variété. Quels qu'en soient les auteurs, ce furent des gens de génie, profondément pénétrés de l'âme de leur temps, en communion ardente avec les trois grands Toscans qui venaient de renouveler la pensée italienne, Dante, Pétrarque, Boccace. Leur œuvre, comme celle des trois écrivains, marque une date dans l'histoire de l'imagination humaine.

1. Carlo Lasinio. *Pitture a fresco del Campo Santo di Pisa*. In-folio.

Le *Triomphe de la Mort* porte le même titre que le poème de Pétrarque. Dans la fresque comme dans les vers, la grâce et la vigueur avec laquelle sont peintes les ivresses passagères de la vie y rendent plus horrible et plus douloureuse la victoire violente et définitive de la Mort. Rien de plus aimable que le groupe des jeunes femmes, aux brillantes parures, qu'on voit assises, sur la droite, dans un bosquet d'orangers. L'une caresse son petit chien pelotonné sur ses genoux, d'autres chantent au son de la cithare ou du théorbe; d'élégants jouvenceaux, le faucon sur le poing, leur glissent à l'oreille de douces paroles. Non loin, des couples amoureux se promènent sous les feuillages. On dirait une conversation galante du Décaméron. C'est sur cette joyeuse compagnie que la déesse fatale, l'éternelle victorieuse, se précipite, d'un vol furieux, du haut des airs. Elle n'a point pris l'apparence grêle et hideuse d'un squelette décharné, elle garde au contraire les traits d'une véritable guerrière. C'est une virago, vieillie, mais vigoureuse, cuirassée de fer, qui, les cheveux au vent, brandit, d'un geste brutal, sa formidable faux. Au-dessous d'elle, dans un trou, gisent déjà pêle-mêle ses victimes dernières : rois et papes, seigneurs et grandes dames, évêques et moines; des démons et des anges se disputent les cadavres. Vainement, une troupe en haillons de gueux désespérés et d'estropiés lamentables, des aveugles, des paralytiques, des manchots, tournant vers elle leurs yeux suppliants, implorent ses coups comme une délivrance. La cruelle, n'écoutant rien, poursuit son vol vers le frais bosquet au-dessus duquel planent des essaims d'anges. A gauche, de l'autre côté du rocher qui abrite ces misérables, le spectacle n'est pas moins saisissant. Là, des flancs de la montagne, débouche une chevauchée triomphante de seigneurs et de dames, dans le plus brillant appareil. Soudain le joyeux cortège s'arrête court : à quelques pas devant lui, s'ouvrent, béants, trois cercueils, gisant à terre, trois cercueils avec trois cadavres, l'un, vêtu de l'hermine doctorale, déjà livide et gonflé; l'autre, portant la couronne, en pleine putréfaction; le dernier, réduit à l'état de carcasse méconnaissable, tous emplis de vermine, tous rongés par des reptiles. Les chevaux, effarés, allongent, en reniflant, la tête; l'un des cavaliers se bouche le nez, sa compagne pensive laisse tomber mélancoliquement son menton sur sa main. La chasse est troublée pour ce jour-là et les gens du monde sont inquiets. Cependant, au-dessus d'eux, dans les hauteurs de l'horizon, au milieu même des rocs d'où jaillissent les flammes infernales, les serviteurs de Dieu, les pieux anachorètes, vaquent paisiblement à leurs besognes journalières, bêchant leurs jardins, trayant leurs chèvres, lisant leur missel, fermant leurs yeux et leurs oreilles à toutes les tentations; ils vivent en grâce, ils meurent en paix, en compagnie des cerfs, des lièvres, des perdrix, de toute la création apprivoisée par leur douceur. Un sentiment, jeune et vif, de toutes les joies de la nature éclate dans cette partie de la composition. C'est le moyen âge qui pense, c'est déjà la Renaissance qui parle.

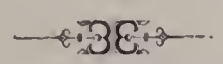
La conception du *Jugement dernier* n'est pas moins étonnante. L'ordonnance en est si fortement imaginée qu'elle s'imposera à tous les artistes de la Renaissance; Michel-Ange lui-même ne pourra pas la modifier. Son génie vigoureux, malgré son immense supériorité technique, n'y apportera pas une force d'émotion supérieure. Dans le haut, en plein ciel, en pleine gloire, trônent le Christ triomphant et sa mère. Le fils de Dieu, coiffé d'une tiare, drapé dans un riche manteau oriental, se tourne vers la gauche et, d'un grand geste de réprobation, abandonne les damnés à leur sort. La Vierge, effrayée et compatissante, penche tristement la tête. Autour d'eux, rangés sur les nuages, sont assis, six par six, les douze apôtres. Entre ciel et terre, plane un ange cuirassé, debout sur une nuée; il déploie des deux mains le rouleau des dernières sentences. Deux autres soufflent dans de longues trompettes, tandis qu'un quatrième, épouvanté, s'accroupit, en se cachant la tête dans ses mains, par un mouvement de pitié sublime. En bas, d'autres anges armés volent

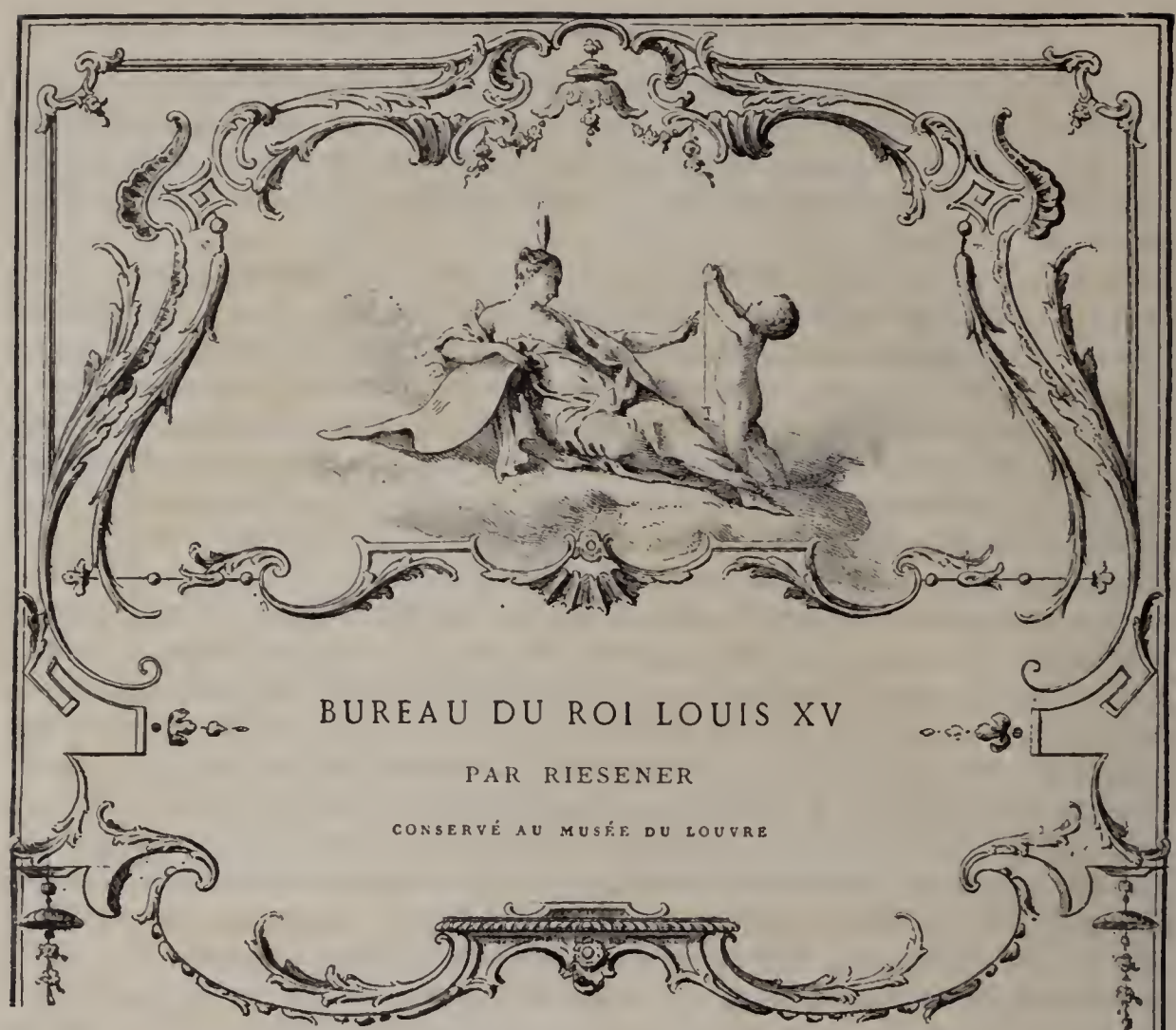
de côté et d'autre, évoquant les morts dans leurs tombes. La foule des ressuscités est déjà nombreuse. Tous les élus se rangent à la droite du Seigneur, les mains jointes, les têtes levées, les yeux reconnaissants; tous les damnés se débattent à sa gauche, aux prises avec les anges qui les repoussent d'un côté et les diables qui les empoignent de l'autre en les entraînant vers l'enfer.

Cet *Enfer*, il est vrai, est fort inférieur au Triomphe et au Jugement à tous les points de vue. La juxtaposition, dans six compartiments irréguliers, de tous les supplices bizarres inventés par l'imagination terrifiée du moyen âge lui donne l'aspect d'une carte géographique plus que d'une représentation pittoresque. La figure colossale du Satan en cuirasse, espèce de Moloch dévorant, dont le corps est semé de gueules enflammées, ne suffit pas à faire sortir pour nous quelque effet de terreur de ce grouillement grotesque de figurines mal bâties. L'habileté technique de l'artiste n'était pas assez grande pour démêler encore un sujet si compliqué ni pour donner à des épisodes choisis le relief et la vie qu'avait su leur communiquer le génie observateur et justicier d'Alighieri.

Les successeurs, au Campo-Santo, des grands artistes, à qui l'on doit ces fresques énormes, n'eurent plus les mêmes audaces. Tous rentrèrent dans la donnée primitive; tous, au lieu de couvrir la muraille, de la base au faîte, par des compositions d'un seul jet, les rangèrent, en scènes moins étendues, le long des parois, sur deux rangs superposés. Francesco da Volterra qui, nous l'avons vu, y peint l'*Histoire de Job* en 1370 est un giottesque convaincu; il n'ajoute rien à l'enseignement du maître. Andrea da Firenze, qui paraît avoir joui d'une grande renommée, commence en 1377 la *Vie de saint Renier* dans le même esprit; mais Antonio Veneziano, qui l'achève en 1386, y apporte, avec un sens plus vif des réalités vivantes, un goût particulier pour les architectures brillantes, telle qu'on en voyait alors à Venise, son pays natal. Antonio reste, d'ailleurs, par le style et les tendances, un vrai Florentin. Les deux derniers maîtres du xive siècle qui travaillèrent au Campo-Santo furent, en 1391, le vieux Spinello Spinelli à qui la *Vie de saint Éphèse et de saint Pothin*, deux soldats, fournit une occasion nouvelle de déployer son goût pour les mêlées d'hommes d'armes et de chevaux, et Pietro di Puccio, d'Orvieto, qui essaya de donner de la vérité à des figures nues dans les fresques où il eut à retracer l'histoire des premiers hommes depuis la création jusqu'à Noé. Tous deux, malgré la richesse de leur imagination et peut-être même à cause de cette richesse, restent singulièrement fidèles à la tradition giottesque. Satisfaits d'inventer avec une variété infatigable des mouvements, des gestes, des expressions, ils se contentent, dans l'exécution, d'un rendu sommaire qui devient, entre les mains des aides, de plus en plus vague et tout à fait insuffisant. On sent ici que l'art italien, parti d'un essor trop hardi, va retomber fatalement dans un formalisme vide, si de patients travailleurs, moins prompts à produire, mais plus soucieux d'exactitude, ne se remettent pas bientôt, avec plus d'attention et plus de persévérance, à l'étude déjà négligée de la nature et de la vie.

Georges Lafenestre.





Les préparatifs de défense qui ont précédé l'investissement de Paris, en 1870, ont occasionné le dépôt au musée du Louvre d'une série de meubles précieux figurant auparavant dans les appartements privés du château de Saint-Cloud. Nous devons à cette heureuse prévoyance la conservation de ces beaux spécimens de notre art décoratif, échappés ainsi à l'incendie qui a anéanti cette résidence historique. Depuis leur entrée au Louvre, les meubles de Saint-Cloud n'ont pas encore reçu un classement définitif. La série principale, celle des cabinets et des consoles en bois d'ébène avec incrustations de cuivre et d'étain sur fond d'écaille, était tout indiquée pour figurer dans la décoration de la galerie d'Apollon. Bien que cette réunion de meubles de C.-A. Boulle ou de ses élèves ne soit due qu'au hasard et que les pièces qui la composent ne portent pas le caractère d'ouvrages commandés spécialement pour leur destination actuelle, elle forme un harmonieux ensemble avec les sculptures et les peintures dans lesquelles Lebrun, Girardon, les frères Marsy, Regnauldin, Léonard Gontier, Baudrin Yvart, Baptiste Gervaise, Ballin, La Baronnière, Le Moine, Jacques Prou et Claude Buirette s'étaient surpassés. Elle tient la place des grands cabinets de la Gloire et de la Vertu que Domenico Cucci avait exécutés pour la décoration de cette galerie et qui ont été détruits, en même temps que les deux stipi semblables dus à l'ébéniste Pierre Golle.

Les appartements de Saint-Cloud ont également enrichi les diverses salles des dessins du musée du Louvre de meubles très importants datant de l'époque de Louis XVI, dont

les appliques en bronze doré sont ciselées avec l'art le plus exquis. Une pièce seule y représente le style du règne précédent, mais elle supplée par son importance à cette pauvreté numérique. C'est un bureau à secrétaire commandé pour l'usage personnel du roi Louis XV et qui, jusqu'à la chute de la royauté, était placé dans le cabinet intérieur des petits appartements du palais de Versailles. Ce magnifique ouvrage a été produit sous l'influence de la nouvelle renaissance adoptée vers les dernières années de ce règne, qui devait arriver à son plein épanouissement peu de temps après. On n'y retrouve plus les pieds arqués, les encadrements à coquilles et à enroulements mis à la mode par les compositions de Boucher et de Meissonnier, mais on n'y voit pas encore les profils classiques et les formes parfois grêles que le goût nouveau pour l'antiquité allait imposer. Comme il arrive souvent dans les productions des époques de transition, l'artiste chargé de dessiner ce chef-d'œuvre a su réunir l'originalité élégante du style français à l'imitation des ornements romains que les fouilles de Pompéi venaient de rendre à la lumière.

La commande d'une pièce aussi importante ne pouvait être confiée qu'à des mains éprouvées par d'autres travaux similaires. Pendant longtemps on avait attribué l'exécution des bronzes, qui en constituent la partie principale, au ciseleur Philippe Caffieri, ne sachant aucun autre artiste à qui on pût en faire honneur, et l'on n'était fixé que sur le nom de l'ébéniste J.-H. Riesener, gravé sur le champ de la marqueterie de bois. M. Sené a publié dans les *Nouvelles archives de l'Art français* le contrat de mariage de cet ébéniste, qui est venu nous apprendre toute l'histoire de ce meuble. Il avait été commandé à l'ébéniste du roi Jean-François Oëben, dont l'atelier était situé dans l'enclos de l'Arsenal à Paris, et chez lequel Jean-Henri Reisener travaillait en qualité de premier garçon. Oëben mourut vers 1765, et sa veuve Marguerite Van der Crusse épousa, le 6 août 1767, J.-H. Riesener, qui dirigea alors la maison pour son propre compte. Parmi les apports de Marguerite Van der Crusse sont spécifiées les avances faites par elle pour le bureau du Roi, notamment les sommes payées à M. Duplessis, modeleur; — au sieur Winant; à M. Hervieux, fondeur et ciseleur des ornements de cuivre. Les noms de Duplessis et d'Hervieux étaient déjà connus; le premier, excellent dessinateur, demeurait dans la rue du Four-Saint-Germain et a fait de nombreux modèles pour l'orfèvrerie et pour la manufacture de Sèvres; Hervieux avait exécuté des travaux pour la chapelle de la Vierge, dans l'église Saint-Sulpice, et pour d'autres églises à Caen et à Orléans. On n'a recueilli jusqu'à ce jour aucun document sur Winant, associé à ces deux artistes et qui avait été vraisemblablement chargé de préparer les cires des modèles de Duplessis avant la fonte.

Le contrat de mariage de Riesener nous apprend qu'en inscrivant: *Riesener fe. 1769. — A l'Arsenal de Paris,* sur la tarsia du bureau de Louis XV, cet ébéniste oubliait volontairement la part légitime qui revenait à son maître et à son prédécesseur dans l'exécution de ce chef-d'œuvre. Jean-François Oëben, élève des fils de l'ébéniste Boulle, avait joui d'une grande célébrité sous le règne de Louis XV, et il avait quelquefois demandé à Philippe Caffieri de ciseler les cuivres qu'il appliquait sur ses meubles. Il n'eût été que juste de lui rendre la part proportionnelle à laquelle il avait droit pour l'exécution de cette pièce exceptionnelle et d'un certain nombre d'œuvres dérivant du même modèle, que son successeur avait terminées.

L'ébénisterie ne remplit au reste qu'un rôle accessoire dans la décoration du bureau de Louis XV, dont les contours sont indiqués par des ornements de cuivre enchâssant les panneaux de la tarsia. Les pieds sont décorés de têtes et de dépouilles de lion supportées par des tiges cannelées. Sur chacune des faces de la caisse, des branches de palmier s'infléchissent pour former à leur rencontre des médaillons soutenus par des nœuds de rubans

et par des guirlandes de feuilles de laurier. En dehors de la partie cylindrique s'échappent, d'un fleuron, deux consoles sur lesquelles reposent les statues d'Apollon et de Calliope, dont les mains soutiennent des girandoles à deux branches. La tablette supérieure est entourée d'une bordure à oves ajourés, entrecoupée par des vases à flamme; le milieu en est occupé par un groupe d'enfants, surmontant un cadran de pendule portant le nom de Lepaute. Il est présumable que ce groupe ne faisait pas primitivement partie du meuble, et qu'il a été substitué à une autre composition allégorique en l'honneur de Louis XV. Sur l'extérieur de la caisse est appliqué un grand bas-relief de bronze doré, représentant des enfants portant des couronnes, avec le cordon du Saint-Esprit, et entourant un médaillon où est figurée une tête de Minerve. Nous pensons que ce bas-relief a été ajouté plus tard pour augmenter la richesse de ce monument, et qu'il a remplacé un panneau de marqueterie où se voyait un buste du Secret, le doigt sur les lèvres, sujet répété souvent par Riesener.

Il a fallu l'habileté consommée de cet ébéniste pour que son œuvre de marqueterie ne fût pas absorbée par l'éclat du cadre qui lui a été donné. Toutes les parties qui ne sont pas occupées par les bronzes de Duplessis et d'Hervieux ont été recouvertes de panneaux intarsiés par la scie de Riesener, avec la plus parfaite sobriété de goût. Il a représenté, sur la face intérieure du cylindre, la Poésie légère et la Poésie lyrique, caractérisées par différents attributs et accompagnées des deux devises : *Brevi complictor singula cant. — Pastorum carmina ludo; Non nisi grandia canto — irridens cuspide figo.* Au milieu de ces médaillons est un cartouche contenant les branches de lis avec les attributs de la royauté. Les parties latérales de la caisse sont occupées par des instruments de mathématiques et d'astronomie. Sur les côtés étroits sont gravés les attributs de la Marine et de la Guerre. C'est dans ce dernier panneau qu'est placée la signature de Riesener. Au-dessous de ces deux sujets allégoriques, on voyait primitivement les chiffres du roi disposés dans un médaillon central entouré d'une bordure de palmes, de ressauts et de rubans en bronze ciselé. Ces chiffres ont été remplacés par des plaques de biscuit représentant les trois Grâces et l'Hymen.

Malgré ces diverses transformations de détail, le bureau du roi Louis XV n'a pas perdu le caractère décoratif que lui avaient imprimé les mains habiles d'Oëben et de Riesener, rivalisant avec le burin délicat de Duplessis, de Winant, d'Hervieux, et il serait difficile de trouver un plus parfait spécimen de l'ameublement français vers les dernières années du règne de Louis XV.

A. DE CHAMPEAUX.

LES

BIJOUX A TRAVERS LES AGES

ORIGINES DE LA BAGUE

'on s'est préoccupé de rechercher les origines de la bague.

Cette préoccupation, par elle-même, est déjà une sorte d'hommage implicite rendu à la noblesse de ces origines.

On ne s'est jamais demandé quelles sont les origines, par exemple, des anneaux d'oreille et des colliers. On a vu tout d'abord que l'idée s'en est produite simultanément dans l'éclosion des civilisations les plus différentes. L'homme, en se parant de ces objets, semble n'avoir agi qu'en vertu d'impulsions instinctives partout identiques. On sait cela, sans y avoir jamais pris garde.

D'un autre côté, on a pu remarquer que lorsqu'on découvrit les Amériques et plus tard l'Océanie, les naturels, qui tous étaient parés de colliers et d'anneaux d'oreilles, ne portaient pas de bagues, et que les tribus sauvages, en général, ne paraissent pas les avoir connues avant l'arrivée des Européens chez elles.

Nous avons vu que les Gaulois, à demi barbares, n'en faisaient pas usage. Les Grecs au xe siècle avant Jésus-Christ, qui n'étaient alors qu'une peuplade de guerriers, ne la connaissaient pas. Pline fait à ce sujet la remarque qu'Homère, qui, à maintes reprises se plaît à faire l'énumération de bijoux, ne parle jamais de bague. On a dit qu'après tout il pouvait bien avoir omis de parler de ce bijou, sans qu'il en résultât la démonstration péremptoire de sa non-existence en Grèce. Je trouve ce raisonnement spécieux. La bague a joué, dans les pays où on en a fait usage, un trop grand rôle pour passer inaperçue. Elle était signe de pouvoir, instrument diplomatique, et mieux encore gage de sécurité morale et matérielle. Homère n'aurait pu la négliger ni comme historien, ni comme peintre de mœurs.

Puisque les peuples les plus divers et les plus éloignés les uns des autres, tant par leurs coutumes que par leur situation géographique et le temps dans lequel ils vivaient, se sont rencontrés dans l'invention de tous les bijoux, excepté dans celle de la bague, il faut en conclure que celle-ci a pris sa raison d'être ailleurs que dans le goût de la parure. Si cette origine, commune à tous les bijoux, ne peut lui convenir, il faut lui en chercher une autre.

Je crois bien que nous la trouverons dans son utilité.

On s'accorde généralement à dire que les nations de l'extrême Orient ont fait usage de la bague dès la plus haute antiquité. On croit aussi que les peuples de l'Asie ont été

civilisés antérieurement à tous les autres. Ces deux faits, bien que disproportionnés en apparence, sont connexes, car la bague est fille des besoins de la civilisation.

Elle est certainement née chez un peuple policé.

Parmi les livres orientaux dans lesquels il est question de ce bijou, un des plus anciens paraît être le *Ramanaya*, poème sanscrit de l'Inde écrit au XIe siècle avant notre ère. Il y est parlé de bagues *confiées en signe de reconnaissance*. Cette constatation est précieuse à plus d'un titre; cependant elle ne nous fournit aucun renseignement sur l'objet même, elle ne fait que nous en révéler l'existence dans les Indes, à la date du XIe siècle.

Nous avons vu que l'Égypte fournit des renseignements autrement précis, c'est-à-dire des travaux de glyptique et des montures en or qui datent d'à peu près vingt siècles avant notre ère. Les cylindres, les cônes, les scarabéoïdes conservés au Cabinet des antiques, à Paris, nous font voir en outre que la gravure sur pierres était également pratiquée par les Chaldéens, les Assyriens et les Phéniciens. Je puis citer, entre autres, le cylindre n° 870, représentant le fils de Kourigalzu, roi de Chaldée, qui date de vingt siècles avant l'ère chrétienne.

Toutes ces intailles représentaient le nom, la personnalité ou le rang de celui qui en faisait usage; elles avaient une importance considérable, étaient d'un fréquent usage, tenaient lieu de signe de reconnaissance, de certificat d'identité, de signature et même souvent de fermeture, non seulement pour certains coffres contenant des objets précieux, mais encore pour les maisons et l'appartement des femmes [1].

Il importait de ne pas s'en séparer.

Or toutes ces pièces, les cylindres et les cônes chaldéens aussi bien que les scarabées égyptiens, sont perforées dans le sens de leur longueur. Cette conformité absolue ne semble-t-elle pas indiquer que ces objets se portaient enfilés, suspendus à un cordon ou à un fil de métal?

L'idée de rapprocher les deux extrémités du fil en forme d'étrier ou d'anneau a dû se produire presque à l'origine, surtout pour faire usage du scarabée qui présente une surface plate. Une fois ce pas franchi, on conçoit que la coutume de passer le doigt dans la boucle métallique se soit, en quelque sorte, installée d'elle-même.

La bague était inventée.

Mais elle gardait le nom de sceau. Aucune intention de parure n'était encore attachée à cet objet d'utilité première [2]. Progressivement, la qualité décorative put en être remarquée; on s'appliqua à en adoucir la forme, et elle prit rang parmi les bijoux.

Je crois donc qu'il est raisonnable d'admettre que la raison première de l'invention de la bague est la nécessité de porter le sceau le plus commodément possible. Et comme

1. Le prophète Daniel, n'ayant pas voulu obéir à l'édit porté par Darius le Mède, fut, à la demande du satrape, jeté dans la fosse aux lions, et l'on apporta une pierre qui fut mise à l'entrée de la fosse et *scellée* de l'anneau du roi et de l'anneau des grands de la nation. (*Daniel*, cap. VI, vers. 17.)

Un passage d'Aristophane fait connaître que les gynécées étaient quelquefois scellés de l'anneau du mari.

Dans la pièce de Plaute qui a pour titre *Casine*, Cléostrate, femme de Stalimon, sur le point de sortir de sa maison pour aller chez sa voisine, fait aux esclaves cette recommandation :

« Scellez l'office et rapportez-moi mon anneau. Je vais ici tout près chez ma voisine. Si mon mari veut me parler, vous viendrez m'y chercher. » (Acte II, scène I, vers 58.)

(L'abbé Barraud, *Des bagues à toutes les époques*.)

2. Extrait du colloque qui fait en partie la matière du XIIIe chapitre du livre VIII des *Saturnales* de Macrobe. Cæcina Albinus prit la parole : — « Si vous voulez, dit-il, je vais vous faire part de ce que je me rappelle avoir lu à ce sujet dans Œtius Capito, l'un des hommes les plus versés dans la matière. » — « ... Les anciens, dit-il, ne portaient pas un anneau sur eux comme ornement, mais pour apposer leur seing. » (*Des bagues à toutes les époques*, par l'abbé Barraud.)

il ne me semble exister aucun renseignement sur la forme des bagues indiennes dont il est parlé dans le *Ramanaya*, tandis que j'en rencontre de précis dans les sceaux que nous ont laissés les Égyptiens, je suis amené à conclure que l'invention de la bague est due à ces derniers, jusqu'à preuve du contraire.

Il suffirait, pour réduire cette hypothèse à néant, de découvrir une ou plusieurs bagues d'une fabrication antérieure à celles sur lesquelles je l'appuie, qui n'auraient pu servir de sceaux et eussent été de simples objets de parure.

Cette origine, en quelque sorte aristocratique, créait à la bague une place à part. Elle la revêtait d'un grand prestige.

Accoutumés à la voir toujours au doigt des forts et des puissants, les hommes lui ont attribué dès longtemps des mérites, des propriétés, des vertus qui contribuèrent à consacrer sa suprématie.

Elle devint légendaire.

En effet, la bague se trouve mêlée aux événements historiques et même préhistoriques. Nous découvrons sa trace aux temps les plus reculés, au milieu des ténèbres crépusculaires, des époques fabuleuses, et nous l'y découvrons, non pas en sa qualité de bijou, d'ornement, mais bien en vertu des pouvoirs qu'on lui attribue, du caractère particulier qu'elle revêt dans tel cas déterminé, de l'idée, en un mot, dont elle est l'expression, ce qui l'en rend inséparable.

Jupiter passe au doigt de Prométhée un anneau de fer en signe d'esclavage.

Le Pharaon remet un anneau d'or à Joseph lorsqu'il l'élève au rang de premier ministre.

La bague devient talisman pour Gygès. Elle le rend invisible, lui livre le dernier des Héraclides et lui donne le trône de Lydie [1].

Alexandre le Grand, pour désigner Perdiccas comme son successeur au pouvoir, lui remet en mourant son anneau.

Lorsque Polycrate, effrayé de son propre bonheur, veut conjurer la destinée qu'il redoute, en lui faisant un sacrifice, c'est son anneau qu'il jette à la mer. Et la légende ajoute que la fatale déesse, n'ayant pas accepté ce marché, lui fait un jour servir sur sa table un poisson dans le corps duquel il retrouve sa bague, encore ornée de la merveilleuse émeraude gravée par Théodore de Samos.

Les sénateurs et les chevaliers romains, après avoir longtemps porté comme marque de distinction des anneaux de fer, les remplacent plus tard par des anneaux d'or. On se rappelle qu'Annibal, après la bataille de Trasimène, en envoya à Carthage trois boisseaux qu'il leur avait pris.

Les premiers chrétiens persécutés portaient au doigt, en signe de reconnaissance, une bague sur le chaton de laquelle était gravé le monogramme XP qui signifiait *Christus Redemptor*.

Les historiens nous ont conservé le souvenir de l'anneau de Clovis, de celui de Charlemagne, de celui de Louis VII, et nous voyons sans interruption, au moyen âge, ce bijou aux mains des rois et des ducs.

Jamais elle n'a cessé d'être un des caractères suprêmes du pouvoir pontifical. C'est l'anneau qui représentente, gravé en intaille, saint Pierre pêchant dans une barque, et

1. Les Orientaux croient aux anneaux enchantés. Leurs contes sont pleins de prodiges opérés par ces anneaux. Ils citent surtout, avec une admiration sans bornes, l'anneau de Salomon, par la force duquel le prince commandait à toute la nature. Le grand nom de Dieu est gravé sur cette bague qui est gardée par des dragons dans le tombeau inconnu de Salomon. Celui qui s'emparerait de cet anneau serait maître du monde et aurait tous les génies à ses ordres. (*Des bagues à toutes les époques*, par l'abbé Barraud.)

qui, pour cette raison, a reçu le nom d'*anneau du pêcheur*, qui sert à Rome pour sceller les brefs et les bulles[1].

L'améthyste non gravée de l'anneau épiscopal est remise aux évêques et aux cardinaux, comme gage de leur puissance spirituelle et de leur soumission à l'Église.

En entrant en charge, le doge de Venise *se fiançait* à la mer Adriatique, euphémisme qui signifiait qu'il en prenait possession. Et chaque année, le jour de l'Ascension, répétant la même cérémonie, il jetait dans les flots son anneau d'or.

Regardons le tableau, la bague en est l'objet.

Le soleil est presque au zénith. Du haut de son dôme bleu foncé dont la coupole se reflète en bas dans la mer, entre ces deux bleus intenses, il lance ses flèches ardentes. Tout en est embrasé.

Le Bucentaure s'avance lentement, majestueusement. L'éclair de ses cinquante rames brille et disparaît tour à tour. D'épais velours pourpres semés de lions ailés pendent à ses flancs dorés et laissent traîner dans son sillage de feu leurs plis lourds et nonchalants.

Sur le tillac, en grande pompe, la fleur de la noblesse vénitienne. Devant, le doge, revêtu de sa robe de brocart d'or, haut, debout sur la proue relevée.

Tout autour, au loin, à perte de vue, l'immense cordon humain diapré de mille couleurs qui se déroule, s'agite, brille, éclate dans la lumière comme des étincelles et semble dans l'espace se résoudre en nuées d'or.

Le doge étend le bras.

Les poitrines battent à l'unisson; les fronts sont radieux, éclairés du même feu patriotique, de la même fierté, du même enthousiasme. Tous les regards sont tendus vers un point unique, la bague, un rien qu'on ne voit pas.

Le doge fait un mouvement.

Une immense clameur s'élève, formidable. C'est la cité tout entière, c'est la reine de l'Adriatique qui proclame avec orgueil et fait connaître au monde, par les salves répétées de son tonnerre humain, ce que la bague a murmuré tout bas, en plongeant dans le flot qui s'est fermé sur elle.

Et pendant un instant la grandeur de la patrie a tenu tout entière dans le petit anneau.

Dans cette même Venise au XVIe siècle, une autre bague s'appelle *l'anneau de la mort*. Son chaton sert à renfermer des sucs mortels et des poudres foudroyantes. Elle participe aux mœurs violentes de l'époque jusqu'à devenir empoisonneuse. Plus encore. Elle emprunte aux reptiles leur perfidie cauteleuse. Comme le scorpion, elle s'arme d'un dard empoisonné que la pression de la main fait mouvoir et qui, dans une étreinte amie en apparence, frappe mortellement.

Partout, à toutes les époques, la bague a été la douce confidente de nos secrets.

Les chrétiens y ont inscrit leurs actes de foi; les amoureux, leurs serments et leurs vœux; les chevaliers, leurs devises et leurs emblèmes; les grands, leurs armoiries. Rarement elle a été appropriée à des usages vulgaires.

Par ces raisons diverses la bague devient maintes fois un document historique, au même titre que les médailles, les monnaies et les intailles conservées avec un soin jaloux dans les collections publiques et privées.

L'examen du nombre et de la variété des attributions de la bague semble intermi-

1. On peut voir au Bargello, à Florence, celui de Pie III et celui de Paul II. J'en ai vu un troisième à Rome dans la bibliothèque du Vatican. Celui qui est au musée de Cluny porte le nom de Sixte IV, et le South Kensington n'en possède pas moins de seize. Ces anneaux sont généralement faits en bronze doré.

nable. Les poètes l'ont si bien compris qu'ils en ont souvent tiré parti soit pour engager, soit pour dénouer une action.

Est-il rien de plus exquis, de plus idéal que le récit, fait par la sultane Scheherazade, de l'aventure du prince Camaralzaman? Il trouve, en ouvrant les yeux, couchée et endormie à ses côtés, la princesse de Chine que deux génies viennent d'y transporter à travers les airs. Frappé de sa grande beauté et déjà fou d'amour, il craint de lui déplaire en la réveillant et simplement, tout doucement, il lui ôte la bague qu'elle porte au doigt et y substitue la sienne.

C'est là une déclaration d'amour bien expressive, bien idéalement pure, je dirai, bien originale, pour être faite dans un lit. Notre petit bijou en a tous les honneurs.

Et dans le vieux conte français de Perrault : « En travaillant soit de dessein ou autrement, une bague qu'elle avait au doigt tomba dans la pâte et s'y mêla... » La voilà devenue messagère d'amour. Le fils du roi, en mangeant le gâteau, trouvera la bague et devinera à la vue de son élégance et de ses mignonnes proportions, que les mains de Peau-d'Ane sont des mains de princesse.

La bague, dans les deux contes, est à la fois signe de reconnaissance et moyen de communication, comme elle l'était en maintes occasions, dans la vie réelle de nos bons ancêtres, alors qu'ils n'avaient à leurs ordres ni le téléphone, ni le service des postes et des télégraphes, ni les annonces dans les journaux, ni même souvent l'écriture dont un grand nombre ignorait le secret.

Depuis combien de temps les deux anneaux enlacés, étroitement rapprochés l'un de l'autre, redisant les serments et les noms aimés, sont-ils le symbole de l'amour dans le mariage, le gage d'union de deux cœurs épris? L'anneau nuptial aspire en un jour toutes les senteurs de la fleur d'oranger; il s'en imprègne, s'en pénètre et devra toujours en conserver les parfums pour le souvenir.

La bague est donc fréquemment liée à de grands faits et aussi aux petits événements de la vie humaine. A ce titre elle évoque dans notre esprit les souvenirs les plus étendus, en même temps que les impressions les plus tendres.

Elle prend part aux magnificences des pompes extérieures et se glisse dans notre plus étroite intimité, au point de trouver, seule entre tous les bijoux, asile dans notre couche.

Elle est signification, elle est instrument du mal et du bien. Elle représente pour la jeune fille le moment le plus émouvant de sa vie, le jour où elle se donne.

Enfin elle a ce mérite particulier d'avoir su inspirer de jolies fictions aux poètes et aux conteurs.

C'est donc le bijou le plus petit par son volume qui est le plus considérable par l'intérêt qui s'y rattache, le plus simple par la forme, je l'ai dit à la première ligne de cette étude, qui devient le plus complexe et le plus significatif par ses destinations.

EUGÈNE FONTENAY.

ÉCOLES

Écoles municipales supérieures de dessin a Paris

Le *Bulletin officiel du Conseil municipal* de Paris a publié l'avis suivant que nous reproduisons :

L'Administration rappelle aux personnes intéressées qu'il existe à Paris deux écoles municipales supérieures pour l'enseignement du dessin: l'école préparatoire de dessin pratique, située rue Sainte-Élisabeth, 12, et l'école d'application des beaux-arts à l'industrie, située rue des Petits-Hôtels, 19.

École préparatoire de dessin pratique. — Cette école offre aux ouvriers des principales branches de l'industrie artistique l'enseignement qui leur est nécessaire. Cet enseignement est donné au point de vue pratique, c'est-à-dire que l'élève ne fait jamais un dessin, sans qu'il lui ait été démontré que la composition ou l'objet figurés par ce dessin peuvent être exécutés matériellement et se rattachent à la profession à laquelle l'élève se destine.

L'enseignement de l'école comprend :

Les mathématiques appliquées ou la science du dessin ;

Les sciences appliquées aux industries d'art ;

Le dessin au point de vue décoratif ;

La sculpture décorative ;

Le dessin d'architecture, la composition de l'ornement et l'histoire de l'art.

École d'application des beaux-arts à l'industrie. — L'enseignement donné dans cette école est destiné à appliquer les principes reçus dans l'école préparatoire de dessin pratique.

Dans l'école d'application des beaux-arts à l'industrie, en même temps que sont professés, ainsi que dans l'école préparatoire, la théorie et la pratique du dessin, le dessin architectural, l'histoire de l'art et l'analyse des styles, des maîtres spéciaux sont chargés d'enseigner les applications industrielles de l'art intéressant surtout le quartier dans lequel l'école a été fondée.

Dans ce but, des ateliers de céramique, de peinture et de sculpture décoratives, de dessin sur étoffes, ont été annexés à l'établissement.

Dans ces deux écoles, les cours ont lieu le matin, de 8 heures à 11 heures et le soir de 8 heures à 10 heures. Les élèves les plus studieux sont autorisés, en récompense de leur travail et de leur bonne conduite, à étudier à l'école pendant la journée, en dehors des heures de cours.

L'enseignement est complètement gratuit.

Les élèves ne sont admis qu'à la suite d'un examen, comprenant une épreuve écrite, une épreuve orale et une épreuve graphique.

Le programme de cet examen porte sur la lecture, l'écriture, les éléments de l'arithmétique, et la représentation géométrale et perspective d'un objet quelconque, de forme peu compliquée.

Les candidats peuvent se faire inscrire au siège de chaque école, tous les jours non fériés, de 8 heures à 11 heures du matin et de 8 heures à 10 heures du soir. Ils devront justifier de leur qualité de Français, être âgés de 15 ans pour les cours du soir et de 14 ans pour les cours du jour. Ils produiront un extrait de leur acte de naissance et un certificat constatant qu'ils ont été vaccinés.

MUSÉES

La première idée du musée du Trocadéro. — On vient de mettre en vente une magnifique collection d'autographes appartenant à M. Bovet. Il s'y trouve des documents historiques de grande valeur et aussi des lettres d'artistes fort intéressantes. Parmi ces dernières, nous signalerons une pétition de la main de Viollet-le-Duc, en 1848, et signée par une trentaine d'artistes, tous connus, pour obtenir que les ouvriers mouleurs de Paris soient détachés des ateliers nationaux et employés à un travail plus propre à utiliser leurs forces et leur intelligence. Les pétitionnaires proposent, en conséquence, « la création, déjà depuis longtemps souhaitée, d'un musée de moulages, dans lequel les chefs-d'œuvre si nombreux de notre sculpture nationale pourraient être réunis, classés et étudiés. Le musée national possède une galerie d'antiques extrêmement riche en originaux et en moulages ; mais l'antiquité n'a pas seule produit des chefs-d'œuvre. La France plus qu'aucun autre pays est couverte de monuments de sculpture de la plus grande beauté, justement admirés de tous. Ces monuments, par leur position, par leur éloignement des grands centres d'études, ne peuvent être dessinés facilement. Nous venons donc ici, dans l'intérêt de l'art et des artistes, dans l'intérêt des ouvriers mouleurs, demander l'organisation d'un atelier national de moulage dans le but de former une collection de sculptures nationales disposée pour l'étude et les recherches. »

C'est tout justement le programme du musée du Trocadéro, formulée il y a trente-sept ans. Parmi les signataires on remarque Drolling, Léon Cogniet, Tony Johannot, Couture, Millet, Barye, Préault, Boeswillwald, etc.

Viollet-le-Duc, qui avait caressé toute sa vie le projet d'un musée de moulages, dans lequel il voulait faire une large place à la sculpture française du moyen âge, dont les anciennes cathédrales qu'il restaurait lui montraient les chefs-d'œuvre, n'aura pas vu la réalisation de son rêve. Peu de mois avant sa mort, en 1879, il avait tracé le plan de ce musée dans un rapport lumineux et précis. C'est à l'énergie, à la persévérance de ceux qui ont recueilli l'idée de l'illustre architecte qu'on doit l'organisation de ce musée, aujourd'hui installé au palais du Trocadéro, et que la commission présidée par M. Antonin Proust enrichit chaque jour de quelque nouveau chef-d'œuvre. Viollet-le-Duc avait demandé que ce musée — auquel il donnait le nom de musée de sculpture comparée — fût installé à l'école des beaux-arts. La Commission des monuments historiques a préféré l'établir dans les belles salles du Trocadéro, en lui donnant le caractère très net d'un musée consacré à l'histoire complète de la sculpture française. C'est là désormais et là seulement qu'on pourra suivre les phases brillantes de cette histoire.

Une nouvelle salle au musée de Cluny. — On s'occupe de créer au musée de Cluny une nouvelle salle d'exposition entre les bâtiments de l'ancienne abbaye et les ruines du palais des Thermes.

L'emplacement choisi est l'espace compris entre la chapelle, l'entrée des anciens bains romains et le vieux mur de côté qui s'élève en bordure du jardin et au milieu duquel avait été reconstruit le portail de l'ancienne église Saint-Benoît.

Cet espace, formant une cour à ciel ouvert, va être pourvu d'une toiture et transformé ainsi, à peu de frais, en une vaste salle qui, en raison de son élévation, pourra recevoir, comme sujets d'exposition, des objets de très grande dimension.

La construction de cette nouvelle salle nécessite le déplacement du portail de Saint-Benoît, chef-d'œuvre d'ornementation sculpturale, dont la façade, qui donne sur la cour dont nous venons de parler, va se trouver reportée du côté du jardin.

C'est le travail qu'on est en train d'exécuter en ce moment, travail minutieux, car il s'agit de manier des pierres merveilleusement sculptées, mais datant de plusieurs siècles. Aujourd'hui même, on placera la clef de voûte de ce superbe portail, reconstruit en façade sur le jardin.

On voyait déjà dans le jardin de Cluny deux autres portails à l'aspect monumental et qui passent pour des merveilles dans l'art de l'ornement sculptural. L'un vient de Saint-Denis et l'autre de l'ancienne abbaye d'Argenteuil.

EXPOSITIONS

L'exposition d'Anvers jugée par les Allemands. — Cette exposition, inaugurée le 1er mai, finit à peine, à l'heure qu'il est, d'être installée. Force nous est donc de remettre à un autre numéro l'étude que la *Revue des Arts décoratifs* se propose de lui consacrer. Mais nous emprunterons quelques-unes des réflexions qu'elle suggère à l'*Export*, qui est une des plus importantes revues géographiques et commerciales de Berlin, réflexions que nous reproduisons naturellement sous bénéfice d'inventaire, et uniquemnnt à titre de document.

Selon la revue allemande, l'exposition d'Anvers va pouvoir rendre plus d'un service à l'industrie de son pays. Anvers est une place exceptionnellement favorable pour cette grande manifestation des forces industrielles. Son port n'est pas seulement un lieu d'exportation pour la Belgique, mais plusieurs provinces néerlandaises, la France, et principalement l'Allemagne y ont déjà des intérêts considérables. C'est aussi un grand marché d'approvisionnement pour l'industrie allemande qui y achète les produits de l'Amérique du Sud et principalement de la Plata. Les grosses maisons de commerce allemandes de Buenos-Ayres et de Montevideo ont des succursales à Anvers.

Selon l'*Export*, les progrès industriels de l'Allemagne lui permettent de lutter maintenant, non seulement avec la France, mais aussi avec l'Italie et la Belgique. La fabrication des tapis laisse seule à désirer; la fabrication des instruments est bien représentée. Le bâtiment de l'exposition allemande est en tous points remarquable et le caractère de notre exposition est essentiellement pratique et commercial.

« Quant à la France, elle est notre voisine bien aimée *(lieber Nachbar)* d'après le plan des bâtiments; elle n'a rien de particulier, son industrie n'offre rien de nouveau. — Pour la partie artistique, les bronzes de Thiébaut frères sont *la perle* de l'exposition d'Anvers, le reste est médiocre. » *Textuel.*

L'Italie est dignement représentée et la patrie des arts possède de véritables chefs-d'œuvre.

La Belgique a un caractère plus pratique, son exposition de machines est des plus brillantes. Tous les objets présentés sont d'une qualité supérieure.

En terminant, l'*Export* signale la grande activité que l'on remarque partout et le désordre indescriptible qui règne dans la section française.

Voici les emplacements qui avaient été primitivement réservés aux différentes puissances : Belgique, 25,000 mètres carrés; France, 20,000; Allemagne, 6,500; Italie, 4,000; Angleterre, 3,600; Autriche, 3,000; États-Unis, Russie et Pays-Bas, chacun 2,000, etc.

Russie. — Une très intéressante Exposition, pour les amateurs de l'art appliqué à l'industrie, a été organisée, le mois dernier, à Saint-Pétersbourg. Elle comprend divers objets d'argenterie et de vermeil du XVIIIe siècle.

Pour cette exposition de bienfaisance, dont la recette est au profit de la Croix-Rouge, on a mis à contribution le palais d'hiver, le musée de la marine, et surtout les collections particulières. S. M. l'Empereur, LL. AA. II. les grands-ducs Alexis et Vladimir, le comte Moussine-Pouschkine, le comte et la comtesse Bobrinski, Mme Balaschew,

le comte Béloselsky-Bélozersky, le prince Gagarine, le comte Pierre Schouvalow, et surtout M. Alexandre Polovtsew, se sont privés à cette occasion d'une partie de leur vaisselle plate, de leurs riches curiosités d'art industriel. Le catalogue se compose de 277 numéros.

Exposition photographique. — Une exposition photographique internationale aura lieu dans le palais de Cristal d'Oporto (Portugal), du 1er septembre au 31 octobre de l'année courante. Les photographes, les amateurs, les fabricants d'appareils et de produits photographiques de tous les pays sont invités à y prendre part.

Exposition artistique a Salzbourg (Autriche). — Une exposition artistique s'ouvrira à Salzbourg le 1er août prochain. Cette exposition ne comprendra que des objets produits soit par la ville même, soit par la province de Salzbourg.

Exposition a Munster. — A l'occasion de la réunion à Münster de l'assemblée générale des associations catholiques d'Allemagne, aura lieu dans cette ville une exposition d'objets de l'art chrétien (architecture, plastique, peinture, graphique) et de produits des métiers et industries qui se trouvent en rapport avec cet art : orfèvrerie, argenterie, fonderie, fabrication d'orgues, paramentique, céramique, imprimerie, etc. En ce qui concerne l'art de la reproduction, ne seront admis à l'exposition que les objets auxquels on suppose une activité artistique propre, ou bien qui sont des modèles ou des esquisses.

Tous les artistes et artisans de l'Allemagne qui travaillent à l'art ecclésiastique sont invités à prendre part à cette exposition.

FAITS DIVERS

L'hotel Lesdiguières au xviiie siècle. — Le 25 juin dernier, on vendait à l'hôtel Drouot une importante collection d'autographes et de documents historiques dans laquelle on trouvait un manuscrit des plus curieux et qui permettrait d'écrire un joli chapitre sur le goût du luxe au xviiie siècle et sur les qualités d'élégance, de richesse qui étaient nécessaires aux gentilshommes d'alors pour constituer ces charmantes décorations d'hôtels, d'un art si délicat, si raffiné, que nous admirons aujourd'hui. Un des travers qu'ont assez fréquemment les amateurs de notre temps, c'est de chercher le bon marché dans l'exécution des œuvres modernes. Ils font construire des hôtels qu'ils emplissent de bibelots. Si ces bibelots sont anciens, ils ne regardent pas aux prix, ni même parfois à la beauté; mais ils prétendent se rattraper sur le moderne de ce que coûte l'ancien et se montrent sur ce dernier point aussi rigoureux calculateurs qu'ils le sont peu pour le premier. A qui s'en prendre et comment s'étonner, s'ils n'en ont que pour leur argent? Telle n'était pas, tant s'en faut, la façon de procéder des maîtres de l'élégance aux grandes époques de l'art.

Le document dont il s'agit est le manuscrit des comptes de tutelle du marquis de Villeroy, fils unique du duc d'Harlincourt (Gabriel-Louis, marquis, puis duc de Villeroy), né à Paris le 8 octobre 1731, mort sur l'échafaud le 28 avril 1794. On y trouve comme une sorte d'inventaire de l'hôtel Lesdiguières, renommé, on le sait, par sa merveilleuse élégance. Mme de Créquy, dans ses *Souvenirs* (t. Ier, p. 279), parle sur le ton de l'enthousiasme du beau mobilier de cette luxueuse demeure, de l'opulence de la décoration, du choix des objets d'art qui garnissent les appartements. Voici, par exemple, la description qu'elle donne d'une des pièces. « Je me souviens que cette belle pièce était toute en laque de Coromandel à grands ramages et hauts reliefs d'or sur fond cantharide, avec un ameublement d'étoffe des Indes, brochée gris sur gris de quatre ou cinq nuances. Le grand tapis de cette chambre était en velours gris et garni de franges d'or; mais celui qu'on appelait alors tapis du milieu était en véritable hermine mouchetée, et pour en évaluer le prix, d'après ce que coûte un manteau ducal, mon oncle de Breteuil estima qu'il y en avait environ pour 90,000 livres. »

Nous trouvons dans le manuscrit vendu le 25 mai à l'hôtel Drouot des descriptions de

beaucoup d'objets mobiliers de l'hôtel Lesdiguières, avec le prix d'estimation des lustres et bras de cristal qui l'ornaient, etc. Puis, suivent des renseignements sur les dépenses relatives à l'aménagement et à l'habillement. Un bonnetier reçoit 1,185 livres. Il y est parlé de tapissiers, horlogers, bijoutiers, frangers, de la veuve Martin, femme du menuisier en meubles, qui inventa le *vernis Martin*. Outre des détails sur les frais d'éducation du jeune marquis de Villeroy, il y en a sur ses dépenses en toiles et dentelles; une veste brodée revenait à 96 livres; il portait des *corps*, c'est-à-dire des *corsets*, et dépensait en un an, pour bas de soie, 251 livres. Au folio 62, il est parlé d'une *boule de riz* en argent; au folio 64, est citée une berline dorée, doublée de velours vert plein; au folio 96, le sieur Desjardin, *peintre*, reçoit 230 livres pour 46 écussons et le titre funèbre, peints en l'église de Mortagne (Orne); au folio 102, énumération des bijoutiers, miroitiers, marchands d'airain, etc. Nous pourrions multiplier ces citations; mais ce n'est ici qu'une note succincte, destinée à résumer un document intéressant et non à en extraire tous les éléments d'une étude qui reste à écrire.

Les ferrures des portes de Notre-Dame. — Des ouvriers mouleurs viennent de prendre, il y a quelques jours, l'empreinte des ferrures de la plus ancienne porte de Notre-Dame de Paris, celle de droite, quand on regarde la façade. Ce moulage est destiné à la collection des monuments moyen âge et renaissance du Trocadéro.

Ces ferrures, aussi bien que celles de l'autre porte à gauche, ont été réparées il y a une dizaine d'années, par M. Boulanger, artiste aussi modeste que plein de goût, qui a fait les ferrures de la porte centrale sur les dessins de Viollet-le-Duc.

Le dessin des ferrures que l'on moule actuellement est aussi léger que varié et original, aucune pièce de ferrure ne ressemble à celle qui lui correspond. Un des panneaux offre une petite figure d'homme dont le corps finit en poisson; sa tête est ornée de deux belles cornes. C'est ce personnage en fer qui a donné lieu à la légende de Biscornet.

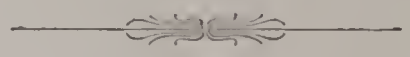
Nos pères, en montrant cette figure, disaient qu'elle représentait le serrurier Biscornet. Il était chargé de ferrer les portes de Notre-Dame dans un délai convenu, et il ne lui restait plus qu'une nuit. Il trouva tout simple de se donner au diable. Celui-ci arrive, met un tablier de cuir et prête assistance à Biscornet. Bien avant l'aube, les portes étaient placées. Biscornet remercia le diable qui, à son tour, lui fit cadeau de ses deux cornes.

Puisque la direction du musée du Trocadéro s'occupe de relever les belles ferrures anciennes, il nous sera permis de signaler les belles œuvres de ce genre dont étaient décorées les anciennes armoires d'églises. Il s'en trouve encore une, notamment à l'église Saint-Germain-l'Auxerrois, dans la salle du trésor, située au-dessus du porche. Les vantaux sont unis et seulement décorés de jolies pentures de fer plat découpé et d'entrées de serrures posées sur drap rouge; car jadis, comme on sait, les ferrures de meubles n'étant pas entaillées dans le bois, comme elles le sont aujourd'hui, s'appliquaient sur des morceaux de cuir ou de drap découpé. Il y aurait là de jolis modèles à offrir aux serruriers contemporains.

— Nous apprenons la mort de M. Louis Blot, fabricant de zincs d'art, enlevé subitement par une attaque d'apoplexie foudroyante, à l'âge de cinquante-sept ans. Il s'était élevé de la condition d'ouvrier à celle de patron, à force de travail, de probité et de persévérance. Il avait fondé une maison dont les produits ont été remarqués à toutes les expositions internationales, et qui lui avaient valu comme récompense la croix de la Légion d'honneur. Ses obsèques ont eu lieu le 12 juin.

— M. le chevalier R. Eitelberger d'Edelberg, directeur du musée d'art et d'industrie de Vienne (Autriche), est mort en cette ville le 18 avril dernier.

Le rédacteur en chef gérant : Victor Champier.



Paris. — Typ. A. Quantin, 7, rue Saint-Benoît.

LETTRES DE M. JOSSE

L'EXPOSITION D'ORFÈVRERIE DE NUREMBERG

A Monsieur Germain Bapst, orfèvre, à Paris.

Nuremberg, le 25 juillet 1885.

Mon cher ami,

Les voyageurs sont bavards; ils n'attendent même pas d'être revenus pour conter, et ils importunent de longues épîtres leurs amis, au risque de mériter de Pascal cette épigramme, égarée en de plus hautes et plus graves pensées : « Curiosité n'est que vanité. Le plus souvent, on ne veut savoir que pour en parler. Autrement on ne voyagerait pas pour n'en rien dire et pour le seul plaisir de voir, sans espérance d'en jamais rien communiquer »[1].

C'est mon cas : je n'échappe pas à ce commun travers; du moins vous ferai-je grâce des choses que vous savez déjà. — Je ne vous

1. Pascal, *Pensées*, ch. III.

dirai rien de Nuremberg, que vous avez visité avant moi, je ne vous crayonnerai pas le portrait des gens à qui vous m'adressiez ; ainsi gagnerons-nous, vous à ne pas lire, moi à ne pas écrire quelques pages de descriptions oiseuses que j'aurais été tenu de faire pour d'autres que pour vous. C'est, en outre du plaisir que j'ai de causer familièrement avec vous, une raison majeure pour que cette lettre vous soit adressée de préférence.

Je ne vous raconte pas comment s'est fait le voyage; vous connaissiez notre itinéraire, et vous savez que nous arrivions à point pour assister à la fête que nous offrait le magistrat de l'État de Nuremberg.

C'est le lendemain de cette fête que commençaient les travaux du jury, et que nous avions à faire à l'Exposition notre première visite officielle.

Cette exposition n'est, à vrai dire, qu'une édition allemande de l'exposition que nous avons organisée en 1880, ou plutôt c'en est un des chapitres. — Ce que nous avions nommé l'*Art du métal* s'appelle ici « l'*Exposition internationale des ouvrages d'orfèvrerie, de joaillerie et de bronzes d'art et d'ameublement.* » — Comme à Paris, vous y trouveriez, à côté de la section moderne, l'exposition rétrospective, et vous pourriez continuer sur l'art du métal l'étude que vous avez commencée en 1880. N'est-il pas étrange qu'en Allemagne, comme en Angleterre, notre Union centrale trouve de tels imitateurs? N'est-ce pas une preuve de l'excellence de ses doctrines? Nous, qui avons des premiers collaboré à la rédaction de ses programmes, nous en concevons un peu d'orgueil. — C'est une réflexion que nous nous faisions, M. Paul Mantz et moi, en songeant que c'est chez lui, avec notre ami Sauvageot, que nous avons élaboré le canevas de l'exposition du métal qu'on réédite ici.

Cependant, en 1880, l'Union centrale gardait sagement un caractère exclusivement français, tandis que le « Gewerbemuseum de Nuremberg » a voulu faire un concours international; malgré cet appel, il n'a pu réussir à entraîner qu'un petit nombre d'étrangers, où les Japonais dominent. L'exposition reste donc bien allemande, et c'est en quoi elle a pour nous un attrait de curiosité et d'étude.

Vous n'avez pas oublié le désir que, dès l'origine, j'avais de venir observer l'état d'une industrie qui n'a que peu et mal figuré aux grandes expositions universelles. — Invité depuis à titre officiel, par le directeur du « Bayrischen Gewerbemuseum », je me trouve mieux placé pour en juger, mais cette situation me fait un devoir d'être discret et m'oblige à n'apporter dans mon examen aucun parti pris de critique ou de blâme.

Il appartenait bien à Nuremberg et, à défaut de cette ville, à Augsbourg, de célébrer la fête solennelle de l'orfèvrerie : c'est dans l'une et l'autre de ces deux vieilles cités que cet art a fleuri pour l'Allemagne au temps où, libres, Augsbourg et Nuremberg étaient les reines du commerce et de l'art; ses bourgeois étaient riches comme des princes et ses artistes sont restés grands comme des rois. Les Fugger sont aux Médicis comme Albrecht Dürer est à Vinci et Jamnitzer à Cellini.

Ne nous égarons pas en ces équations artistiques et financières, et revenons à notre exposition; il peut vous intéresser, vous qui êtes administrateur de l'Union centrale, d'apprendre comment elle est organisée.

Sachez d'abord que le « Bayrischen Gewerbemuseum » est une puissance dont les bienfaits ne vont pas à l'industrie seulement, mais à toute la ville de Nuremberg. — Vous avez, en 1882 je crois, vu l'exposition ouverte au Maxfeld par cette même société, et vous devez vous rappeler que le Maxfeld est un jardin public des environs : ce n'était auparavant qu'un bois peu fréquenté. L'exposition qu'on y fit y amena la vogue; on y a conservé une partie des bâtiments élevés alors, et le Maxfeld est devenu le lieu de plaisir des Nürembergeois; c'est un parc admirable, créé par le Gewerbemuseum et par son directeur, M. Stegmann : on y boit joyeusement de la bière, au son de la musique. Par un mutuel

et juste retour des choses honnêtes et bonnes, si le Gewerbemuseum a fait la fortune de la ville et des brasseurs, les brasseurs et la ville ont fait la prospérité du Gewerbemuseum : c'est avec le produit des droits perçus sur les innombrables tonnes de bière absorbées au Maxfeld, pendant l'exposition de 1882, que la ville de Nuremberg a comblé une partie de ses remparts, construit le nouveau palais de l'exposition et dessiné les jardins qui l'entourent.

O puissance du houblon ! admirable capacité des estomacs bavarois ! Nous ne savons ce qu'il faut le plus louer dans cet assaut de générosité, de l'amour de l'art ou de la faculté de boire. — Mon ami Mantz demeure étonné de la prodigieuse quantité de bocks et de pots à bière vidés en une soirée par nos collègues du jury ; nous nous trouvons chétifs et misérables auprès des robustes buveurs qui, après de tels assauts, sont capables de marcher, de penser, d'écrire et de boire encore.

Souvenons-nous, mon ami, que la première salle du South Kensington Museum fut un Bar, et que le bâtiment de l'exposition ou je vous mène est assis sur une cave fraîche, où la bière coule à flots. — Si nous construisons un jour notre palais au quai d'Orsay, n'oublions pas, avant d'y ranger nos collections, d'y loger un restaurant de premier ordre. La dernière fois que je le vis, sir Henry Cole, le créateur du Musée de Kensington, me disait, avec son flegme britannique, que le grand art était l'*art of cookery*, et qu'il y voulait consacrer ses derniers jours.

Le plan de l'édifice est très simple : c'est un rectangle dont le centre est occupé par la salle d'honneur : « die Goldenen Saale »; des galeries en font le tour, elles prennent jour par le dehors et par deux cours intérieures, qui sont adjacentes à la salle d'or. — Un étage unique, qui a le grave défaut de manquer de hauteur, suit le même plan que les galeries du rez-de-chaussée. — Ce petit palais, construit d'une façon un peu mince, en fer, en briques et en terre émaillée, avait déjà servi au Maxfeld en 1882, — il a été démonté et reconstruit d'une façon définitive sur les anciens fossés. — A côté se dresse la grande cheminée, qui tient aux chaudières et aux machines; elle est dorée comme un colossal mirliton, c'est une enseigne qu'on voit de loin, et c'est notre ami et collègue Friedricht Supf, le fabricant de poudres métalliques, qui a revêtu de cette enveloppe éclatante les briques de la cheminée, comme il a doré les sculptures en staff du grand hall.

Tout cela n'est pas grand. — C'est un carré d'environ 50 mètres de côté, mais qui suffirait pendant dix ans à loger les collections de l'Union centrale, si nous avions le bonheur d'avoir au cœur de Paris un semblable musée et un jardin comme celui-là.

Le programme de l'Exposition moderne ne comprend que trois classes :

1° L'orfèvrerie et les bijoux.

2° Les bronzes.

3° Les machines-outils.

Je ne vous parlerai pas du tout des machines-outils, bien qu'elles soient toutes relatives au travail de l'orfèvrerie (encore un emprunt aux programmes de l'Union centrale). Je ne vous dirai que peu de chose des bronzes et, restant orfèvre autant que Josse, mon aïeul, je vous entretiendrai surtout de l'orfèvrerie et des bijoux.

Encore n'allez pas croire qu'il y ait ici un amas merveilleux d'or, de pierreries, de joyaux et de vaisselles. Tout ce qui brille en Allemagne n'est pas d'or, et c'est pourquoi je prétends que le mirliton de mon ami Supf est la véritable enseigne de l'Exposition. L'or allemand est au bon or des bijoux français ce qu'est le bronze en poudre de cette cheminée aux feuilles qui dorent la coupole des Invalides. Vous savez que, sur la grave question du titre j'ai seul, ou à peu près seul, soutenu jusqu'au bout la dispute engagée en 1869 par M. Tirard, alors commissaire en bijouterie, et qu'il a fallu que, devenu

ministre, M. Tirard intervint l'an dernier pour faire changer en loi son projet. Si j'ai été avec le très persévérant et très fidèle ami[1] de l'Union centrale, qui fut au Sénat l'avocat du bon or français, je n'ai pas été plus que lui convaincu. — Ce n'est pas le rapport qui paraissait, il y a huit jours, à *l'Officiel* sur les chiffres de sortie du bureau de la garantie, pendant le premier semestre de l'année[2], qui prouverait que la loi de 1884 est une bonne loi; je profite de ce que je suis hors d'atteinte, pour maudire ceux qui, en France, font des lois sans s'être suffisamment renseignés. Ce que je vois ici n'est pas pour me convertir.

Et c'est précisément ce que je voulais voir. La bijouterie allemande est pour nos fabricants de Paris un sujet d'envie. Ils s'exagèrent à plaisir l'importance des débouchés. Pforzheim et Hanau sont de colossales usines ou s'élaborent, suivant eux, les bijoux qui parent les femmes des cinq parties du monde. Ah! l'éternelle vérité de la fable! ce sont toujours les bâtons flottants :

De loin, c'est quelque chose et de près, ce n'est rien.

Je vous le confie, à vous qui n'en redirez mot, du moins avant le 25 août, jour de la distribution des récompenses, Pforzheim et Hanau ont fait un fiasco complet; jugées par leurs amis, par leurs pairs allemands, ces deux usines patentées de la bijouterie allemande n'ont pas même obtenu une des 25 médailles d'or si généreusement octroyées par l'administration. C'est, en style familier, « une veste des mieux conditionnées ». Je vous le dis sans parti pris, sans passion, mais avec une stupéfaction profonde.

Ah! le prodigieux effet qu'eût produit ici quelqu'un des joailliers connus de Paris ou de Londres, si, acceptant de prendre part à l'exposition de Nuremberg, il avait ouvert ses écrins, répandu ses perles, allumé ses diamants! Je ne veux pas juger de la richesse de l'Allemagne par la modestie des étalages que je viens de voir : — je sais qu'à Berlin et à Vienne il y a des joailliers habiles, des orfèvres de talent; vous les connaissez comme je les connais. — Pourquoi ne sont-ils pas venus? Ont-ils supposé que Nuremberg n'avait à satisfaire qu'aux besoins d'une honnête et sage bourgeoisie? Ils devaient un peu plus d'égards à la ville des orfèvres fameux, eux qui vivent encore des dessins de Dürer et de Virgilius Solis.

Après cela, peut-être allez-vous prendre de l'Exposition de Nuremberg une opinion désavantageuse? Ce serait dommage. Non; il y a du talent dépensé, une prodigieuse entente du métier, un ensemble de moyens et de procédés dont il faut tenir compte, mais quelques jours sont nécessaires à qui vient de Paris ou de Londres, pour se faire à ce niveau bourgeois.

Pas de joaillerie, peu de pierres; Fontenay qui, dans la *Revue des Arts décoratifs*, vient d'écrire deux bons chapitres sur ces matières, serait surpris de constater que la bijouterie, qu'il dit morte, est restée bien vivace en Allemagne. Il y a donc encore des gens qui portent des bijoux d'or; il y a des femmes qui se parent autrement qu'avec des diamants et des perles. Ne serait-ce que pour avoir vu cela, je serais content d'être venu.

Et ces bijoux, d'où sont-ils? — De Munich. — Avec une abnégation rare, les fabricants de cette ville ont fait le sacrifice de leur propre individualité : ils se sont groupés en une exposition collective ou, tant au point de vue de l'orfèvrerie que de la bijouterie, ils tiennent le premier rang sur leurs confrères de Berlin, de Vienne et de Francfort. Leur thème est original : c'est une réminiscence des parures nationales au temps de l'empereur Maximilien, mais au lieu de chercher des modèles dans les monuments et les peintures

1. M. Teisserenc de Bort.
2. Voy. l'*Officiel* du 18 juillet 1885.

authentiques des xve et xvie siècles, il semble qu'ils les empruntent à Mackart. Le style redondant et boursouflé du peintre viennois, si funeste au costume et au mobilier de l'Allemagne du Sud, agit à présent sur les bijoux. Les chaînes à maillons historiés se multiplient, comme si les femmes avaient, pour les y suspendre, les robes ouvertes, les guimpes plissées et les collets de fourrure qu'on voit en d'anciennes images. D'ingénieux pent-à-cols, des broches qu'on voudrait piquer au chapeau ou à la toque comme des enseignes, garnissent la grande vitrine des bijoutiers de Munich. Dessin, ciselure, émail, tout y révèle une étude plus sérieuse, une recherche plus savante, une connaissance plus avancée du métier que chez les nombreux imitateurs de ces modèles qui font le tour de l'Allemagne. Il n'y a là peut-être que l'influence d'un artiste (d'un professeur, comme on dit ici) un peu trop admirateur du génie de Mackart. Quoi qu'il en soit, je note ce symptôme comme caractéristique et je vous ramènerai à Munich quand nous parlerons de l'orfèvrerie.

L'Autriche, si voisine, est moins bien représentée ; vous connaissez l'habileté des joailliers viennois, vous vous souvenez des délicats ouvrages que nous vîmes ensemble, et qui, à l'ingéniosité de nos fabricants parisiens, joignaient le précieux fini des sertisseurs russes. Rien n'en paraît ici, les premiers joailliers de Vienne se sont abstenus. C'est une bijouterie de pacotille que je vois, de médiocres imitations des filigranes d'Italie, des nielles mal faits sur des formes banales et dessinant des sujets d'une niaiserie piteuse. L'article de Vienne, si pimpant, si papillotant, qu'il fait sur le marché du monde une concurrence sérieuse à l'article de Paris, prend ici meilleure figure que les bijoux d'or.

La Russie n'a qu'un exposant, mais c'est plaisir de voir ses ouvrages : comme Castellani qui imita les bijoux grecs et étrusques, comme Christesen qui copiait les fibules scandinaves, comme Tiffany qui fit les fac-similé du trésor de Chypre, rapporté par le général Cesnola, Carl Fabergé a commencé, pour l'empereur de Russie, la reproduction des antiquités du Bosphore cimméréen. Vous qui, à Saint-Pétersbourg, avez vu le remarquable musée de l'Ermitage, vous apprécierez mieux que personne l'excellence des modèles. Il ne s'agit pas d'une réédition galvanique comme celle qui est au Kensington Museum, mais d'une copie à la main, où l'ouvrier imite l'œuvre de l'ouvrier, où le ciseleur s'inspire de l'œuvre du ciseleur, ou d'or fin, on refait ce qu'a fait d'or fin l'artiste grec. A peine dans quelques bijoux, obéissant au caprice impérial, Fabergé a-t-il approprié aux besoins modernes la parure antique, le beau couvre-oreille que vous connaissez et dont vous avez retrouvé la tradition conservée chez les femmes du Caucase, le couvre-oreille de Kertsch est devenu un pendant de col, les bracelets ont reçu les perfectionnements modernes. C'est, pour l'archéologue, un ennui, mais il n'en est pas moins vrai que ces antiques bijoux qu'Athènes envoyait aux rois scythes, en échange des blés mûrs, restent ici les plus originales, les plus ingenieuses, les plus aimables et les plus jolies entre toutes les parures nouvelles.

Andersen, de Christiania, ne continue pas ce que faisait Christesen, la gracieuse tradition des ornements scandinaves, mais il a une intéressante exposition des bijoux populaires de la Suède et de la Norvège ; loin de détruire par l'introduction d'une mode universelle et banale les types nationaux, il s'applique à propager les parures des paysans, et ce qui domine en sa vitrine, c'est la rondelle métallique éclatante en sa blancheur d'argent, mobile sous l'anneau qui l'attache, pailletant d'un pâle éclair le bijou qu'elle décore. Ainsi parées, les filles de la Norvège ont ce troublant reflet des miroirs où se prennent les alouettes, et le bruissement de ces minces rondelles suspendues sonne, à chaque pas, comme une musique argentine.

La Suisse fait triste mine, elle qui compte tant d'ateliers d'horlogerie et de bijouterie et qui lutte avec succès contre les comptoirs d'Allemagne. Genève n'est pas venue, et c'est un fabricant de Lucerne, J. Bossard, héritier d'une longue lignée d'orfèvres, qui soutient

à lui seul la réputation helvétique. Il est l'artisan véritable des produits qu'il expose : c'est ce que nous affirme son compatriote Wilhelm Bubeck, le sympathique directeur du Gewerbemuseum de Bâle; à ce titre, il a droit d'être loué, aujourd'hui que la division du travail laisse au patron si peu de part dans l'exécution matérielle de ses œuvres.

Zuloaga exposant à Anvers, l'Espagne envoie à Nuremberg une réduction de Zuloaga dans la personne de Léon Eguiazu, de Madrid. C'est le clair de lune, le reflet du maître : mêmes procédés de damasquine et d'incrustation sur fer, médaillons, boutons, bracelets et toute une série de menus bibelots, moins inspirés des ornementations hispano-arabes que des arabesques de Riester. Comment expliquer de telles anomalies? comment, ayant sous les yeux les fières et capricieuses compositions des ouvriers de Grenade et de Tolède, les damasquineurs espagnols n'ont-ils rien hérité de ces maîtres et vivent-ils des dessins de quelques graveurs parisiens?

Voulez-vous, avant de revenir à l'Allemagne, que nous achevions notre tour du monde à travers les bijoux? Ce sera rapide, car, je vous l'ai dit, bien des pays ont laissé vides leurs places, l'Angleterre et la France entre autres; pourquoi n'avons-nous ici ni vous, ni Boucheron, ni Massin, ni Mellerio, ni Odiot, ni Fossin, ni Marret, ni Dumoret, ni Vever, ni Debut, ni Garrard, ni Hunt et Roskell, ni Hancock, ni Phillips, ni aucun de ceux enfin, anglais ou français, qui, dans les grandes assises de l'art moderne, représentent le plus dignement la profession de l'orfèvre. Est-ce lassitude de ces perpétuelles expositions? Est-ce mauvaise humeur contre l'Allemagne? Il se pourrait; car, obéissant à un mot d'ordre ou se défiant de ses forces, l'industrie allemande s'est retirée de tous les grands concours, depuis plusieurs années.

Les Italiens ont été moins réservés : je compte dix exposants venus de Rome, de Florence et de Naples. Il est vrai que la plupart sont de simples marchands de corail et de mosaïque. Croyaient-ils trouver en Bavière des filles brunes, à qui le collier de perles rouges sied si bien? S'imaginaient-ils avoir à débiter la corne de corail contre le mauvais œil? Il n'y a pas de jettatore à Nuremberg, on y vit sans soucis, confiant et heureux; les filles y sont blondes et ne laissent pas leur sein entr'ouvert aux baisers du soleil, et cependant, en traversant la salle italienne, on caresse volontiers les beaux grains de corail polis : il y a une affinité étroite entre la femme et ces rouges arborisations de la mer, comme entre elle et la perle : fille de Vénus, la femme se souvient que sa mère naquit de l'onde, elle aime d'instinct les parures qui lui viennent du fond des eaux.

Les camées de Rome taillés dans la pierre dure, les coquilles gravées, les mosaïques de Florence à larges fleurs, les fines mosaïques de Rome, les laves de Naples sont des marchandises aux formes immuables; le temps n'a pas prise sur elles; où donc se vend cette pacotille? à quels paysans, à quelles peuplades primitives et sauvages porte-t-on ces objets-là?

R. Morabito, Luigi Casalta et Luigi Pierret sont trois bijoutiers qui se distinguent des susdits marchands, leurs compatriotes; eux aussi vivent de l'idée antique. Castellani avait ouvert la voie, mais combien loin derrière lui marchent ses imitateurs! Ah! l'admirable artiste que fut votre ami Alessandro Castellani! A la science de l'archéologue il joignait la patience et le flair du chercheur, le goût d'une femme, l'ingéniosité du peintre et l'adresse de l'ouvrier. Il inventait, il devinait ce qu'il ne retrouvait pas du passé; il s'était identifié à ces inimitables bijoutiers d'Étrurie, dont il remettait en lumière les ouvrages exquis. Puis, abandonnant l'art païen, il recomposait les bijoux de la primitive église, il retrouvait l'art des catacombes et donnait une expression rajeunie à l'orfèvrerie des premiers siècles. Vous êtes trop jeune pour vous souvenir de la faveur qui accueillit ses débuts à Paris et à Londres, quand, tout frais sorti du château Saint-Ange, il parut

avec sa triple auréole de savant, d'artiste et de victime politique. Séduisant comme un Italien, rimant comme Manzoni, chantant comme Mario, il conquit tous les suffrages, pas une femme qui ne voulût avoir un de ses bijoux; il savait assaisonner chacun d'eux d'une histoire ingénieuse qui en doublait le prix; parfois même — il faut l'avouer — il n'en doublait pas, mais en triplait le prix de la façon la plus positive, car aux susdites qualités il joignait l'adresse du marchand. Ce fut le grand lauréat de l'exposition anglaise de 1862: on revit à Londres l'épée qu'il avait forgée et ciselée pour le vainqueur de Magenta et de Solférino. Que ces temps sont loin!... et la mode inconstante a rejeté les fins bijoux de Castellani avec les imitations pseudo-étrusques des bijoux Campana, confondant toutes ces parures avec le goût néo-grec de l'Empire.

Les Italiens n'ont pas fait de même : le frère de Castellani continue à Rome l'art qu'avait ressuscité Alessandro, et ses imitateurs sont nombreux. L. Pierret est parmi eux un des meilleurs, j'ai admiré chez lui des colliers et des bracelets dont les modèles sont à Naples, à Paris et à Londres. Une médaille d'or lui est assurée, et le jury a failli en accorder une seconde à l'un de ses concurrents. Je voudrais voir cultiver à Paris, par quelque bijoutier savant, cette belle tradition des bijoux romains, puisque Fontenay n'est plus là pour la garder.

Il subsiste bien peu de ces formes classiques et pures dans les compositions allemandes et, si Schürmann de Francfort n'avait pas exposé, nous chercherions en vain dans la Prusse un artiste bijoutier. Schürmann tiendrait un rang honorable dans des concours plus élevés que celui que nous avons ici; ses inventions sont gracieuses, et dans chacune on trouve un thème, une idée; il donne à ses bijoux comme à ses orfèvreries un motif emprunté à la Fable ou à l'Histoire, et fait en cela comme les maîtres italiens, français et allemands de la Renaissance. Il montre pour Holbein une préférence marquée, le copie scrupuleusement, ce que je ne saurais blâmer, ou s'en inspire adroitement. C'est un des plus capables d'user à la fois de la ciselure et de l'émail, il a l'instinct des harmonies de la couleur, de la pondération des formes. J'ai noté avec attention quelques-unes de ses œuvres et je retiens son nom.

Hugo Schaper, de Berlin, a de sérieux mérites, sa fabrication est soignée; mais vous n'attendez pas que je vous nomme tous les bijoutiers prussiens qui, du haut en bas de l'échelle, ont exposé à Nuremberg. J'ai dit en commençant qu'il ne fallait pas juger des aptitudes des ouvriers et des patrons par ce qu'ils ont apporté ici : j'hésite même à me prononcer sur Hanau, d'après l'exposition collective qu'ont faite ses fabricants; je ne puis croire que cette ville qui, dans l'industrie des ouvrages d'or, est la rivale de Pforzheim, n'ait pas de meilleurs produits. Je n'ai aucun document sous la main pour apprécier l'importance commerciale des deux cités; il se peut qu'elles fassent en grand l'exportation des vilains articles que j'ai vus, mais en l'absence des fabricants qui n'ont pas pris la peine d'assister aux visites du jury, celui-ci a porté son jugement uniquement sur les pièces qui lui étaient soumises, et ce jugement a été dur. On aurait pu faire une exception pour un bijoutier, Winkler, et pour un ciseleur de talent, Offterdinger.

En quittant Hanau qui est à la Prusse, et avant de revenir à Pforzheim qui est au duché de Bade, arrêtons-nous à Gmünd, une autre cité de bijoutiers appartenant au Würtemberg, et notons que son exposition est encore au-dessous de celle de Hanau. C'est à Stuttgart seulement que l'industrie de l'or est soigneusement exercée, et Eduard Föhr me paraît être le plus habile des orfèvres wurtembergeois.

Je suis surpris qu'Augsbourg, la vieille cité des orfèvres, n'ait envoyé ni un bijou ni un vase. N'y a-t-il plus d'atelier à Augsbourg et faut-il croire que Pforzheim, qui en est à plus de 200 kilomètres, en ait tiré la sève, comme fait le sauvageon qui pousse au

pied d'un rosier magnifique et ne donne cependant aucune des fleurs que portait l'arbuste au temps de sa splendeur. Je suis non moins étonné que dans le royaume de Louis II, ou l'art du théâtre et de la mise en scène a été poussé si loin pour les plaisirs du roi et tant perfectionné sous la vigoureuse impulsion de Wagner, la composition et la fabrication des bijoux de théâtre soit restée tant en retard. Ce que nous avons eté appelés à voir en ce genre est de la dernière pauvreté, et je suppose que Leblanc-Granger, de Paris, doit être le fournisseur patenté des théâtres royaux de Munich et de Baireuth : lui seul sait dessiner et fabriquer, pour la scène, les parures et les joyaux, en leur gardant leur grand caractère historique et décoratif.

Et maintenant, revenons à Pforzheim. — Pourquoi, me direz-vous, condamnez-vous cette exposition ? par ou pèche-t-elle ? — Elle péche par le dessin, par l'invention, par le goût. C'est une collection des types les plus ordinaires qui aient appartenu aux bijoux français depuis une trentaine d'années ; tout ce qui à Paris constitue le courant des petites affaires, ce qui forme le stock démodé des boutiques, le fond des écrins bourgeois pourrait assez bien vous représenter la moyenne de production des bijoutiers badois. Ce n'est ni mieux ni plus mal fait qu'ailleurs ; je reconnais même volontiers que la façon en est bonne, les formes correctes, le poli soigné, la couleur parfaite, le serti sans défaut, mais la médiocrité de ce bijou m'écœure et je ne lui sais de comparable que la médiocrité des bijoux français de la fabrique courante.

Il y a dans la classe moyenne une dégénérescence du goût qui va toujours augmentant ; cela est particulièrement à observer dans le dessin des bijoux, parce que les bijoux étaient aux grandes époques un symptôme absolu du goût public.

Je sais qu'on m'objectera que le producteur fournit au consommateur la marchandise que celui-ci mérite et demande ; les commissionnaires qui achètent à Pforzheim n'exigent pas mieux ; beaux ou laids, ces bijoux leur conviennent parce qu'ils les vendent, et la seule condition qu'ils exigent, c'est le bon marché.

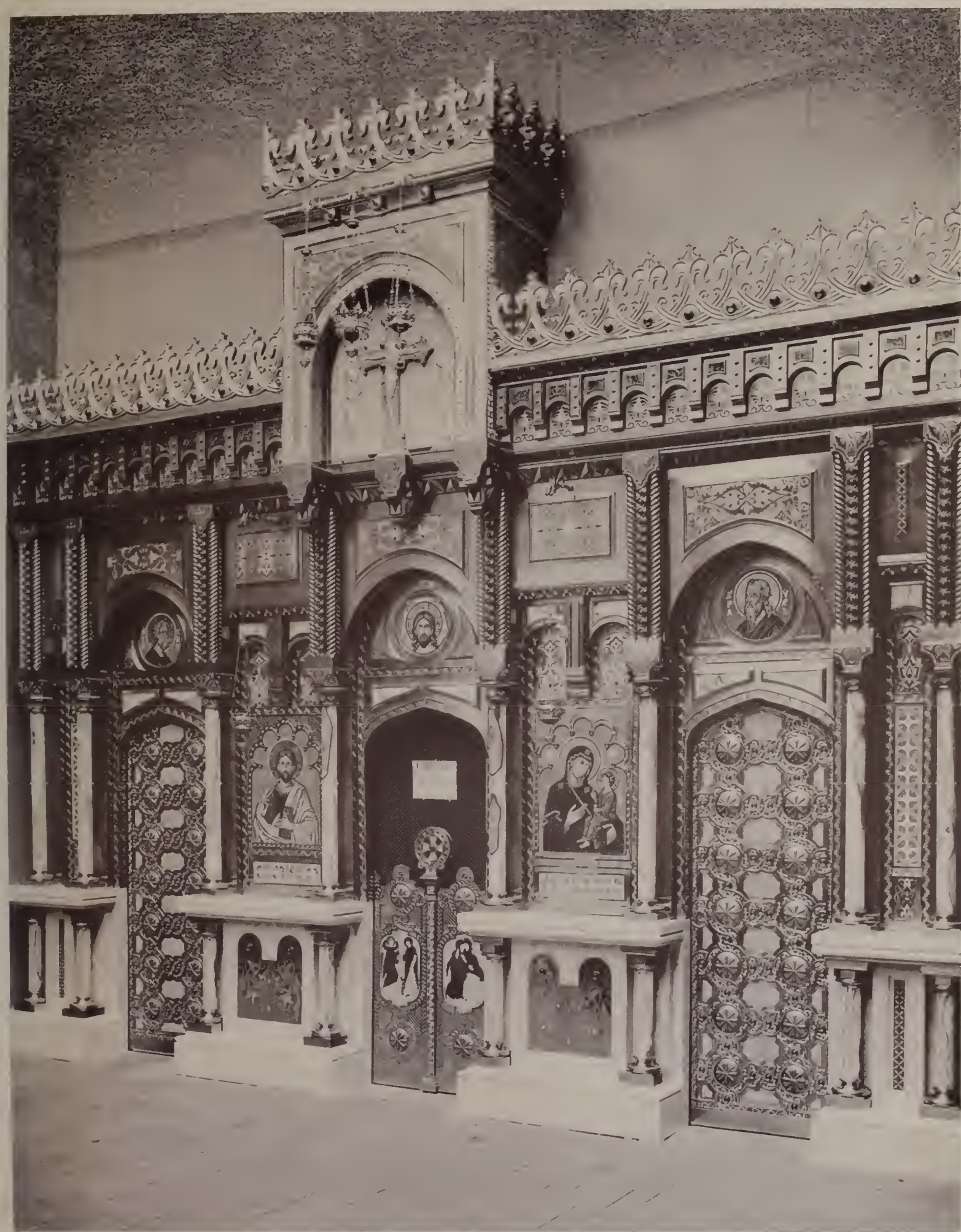
Ce bon marché, ils l'ont obtenu jusqu'à des limites incroyables : l'abaissement du titre, l'emploi des moyens mécaniques de fabrication, la modicité des prix de main-d'œuvre, tout a fait de Pforzheim l'usine aux bijoux, contre laquelle lutter est difficile. Inventer n'est pas nécessaire, il suffit de copier à meilleur compte. Tout modèle nouveau a besoin d'un long stage pour être adopté par la clientèle universelle : il appartient d'abord aux classes riches et élégantes et descend, en s'altérant progressivement, les degrés de l'échelle sociale jusqu'à la classe moyenne, ou le goût n'existe pas, mais ou le besoin de briller est un instinct qu'il faut satisfaire comme tous les instincts de nature. C'est alors que le modèle essayé, accepté, consacré, entre dans les ateliers de Pforzheim, comme sont entrés dans certaines usines de Mulhouse ou de Rouen des arrangements de dessins pour étoffes qui n'ont plus cessé d'y être fabriqués.

A cela que répondre ? C'est une question commerciale que le succès consacre et c'est sur des états de douane et des chiffres d'exportation que nous pourrions seulement juger ; mais il n'est pas impossible de faire commercialement et industriellement mieux qu'on ne fait à Pforzheim, et c'est mal débuter que d'avoir abaissé le titre de l'or français.

La bijouterie française avait une auréole de bon aloi, une réputation de probité, un prestige contre lequel ne pouvait lutter aucune fabrique au monde. Il n'y fallait pas toucher, même par un compromis comme celui qu'on a tenté : c'est plus qu'une faute qu'on a faite, c'est une maladresse.

Encore si, jaloux de la fortune de Pforzheim, les bijoutiers français s'étaient appliqués à perfectionner comme eux leurs moyens mécaniques de production, à fonder dans quelque département un centre de production, ou la main-d'œuvre eût été moins coûteuse

ORFÈVRERIE RELIGIEUSE



PHOTOTYPIE BERTHAUD PARIS

ICONOSTASE OU FERMETURE DU SANCTUAIRE

de l'Église épiscopale de Curtea de Arges (Roumanie)

COMPOSITION DE M. LECOMTE-DU-NOUY, ARCHITECTE ; EXÉCUTION DE MM. TRIOULLIER ORFÈVRES

qu'à Paris; si à l'insignifiance des modèles courants on avait substitué des types neufs et originaux, j'aurais admis qu'on réclamât une dernière modification, la liberté d'exportation à tous les titres; mais on a commencé par ou il fallait finir. On s'en aperçoit à présent: la loi nouvelle n'a produit aucun résultat, elle est pleine de désillusions; les chiffres officiels le prouvent.

On m'a reproché d'en juger, et vous me direz aussi vous-même que j'en juge à un point de vue exclusif qui n'est pas celui des autres fabricants. Cela peut être, je ne puis voir qu'avec mes yeux; j'ai vu jusqu'ici trop juste et je crains fort d'avoir raison jusqu'au bout.

Mais que faudrait-il faire? — Faire mieux que les Allemands, revenir à des formes simples, étudier le bijou sur le costume, en chercher le rôle décoratif, s'inspirer des types consacrés par un long usage, chercher dans les peintures, dans les images, dans les costumes nationaux la part consacrée aux bijoux, faire ce que fait un peintre qui compose une figure et la pare, lui donner la tache lumineuse, la forme convenable qui l'enrichit. Nos musées sont pleins d'enseignements que nous ne savons pas voir. Si nos paysans abandonnent leurs jolis costumes nationaux pour la mode banale qui s'étend de province en province et de pays en pays, ils rejettent aussi leurs vieilles parures si belles, si intelligentes, si agréables aux yeux, pour des bijoux insignifiants qu'on leur vend trop cher. Ce sont leurs bijoux dédaignés qui doivent nous servir de modèles. Castellani, dont je vous parlais plus haut, l'avait compris, quand en 1867 il exposait à Paris la collection des bijoux empruntés aux campagnes de Rome, de Florence et de Naples : c'est le musée de Kensington qui lui a acheté cette collection-là et les Anglais s'en sont servis. Castellani avait recommencé une série nouvelle empruntée à l'Italie, une autre faite avec les parures orientales; il n'a pas eu le temps de les achever et c'est l'Union centrale qui les a acquises à sa vente. Vous, mon cher ami, vous avez rapporté de votre voyage au Caucase quelques bijoux merveilleux de forme, la galerie indienne du South Kensington a le plus admirable choix des types de bijoux indiens, ici enfin, dans la section rétrospective, on a exposé au premier étage du palais une intéressante série de bijoux allemands des XVIIe et XVIIIe siècles, bien plus gracieux, bien mieux appropriés au costume des femmes que les produits nouveaux des boutiquiers modernes, — mais ceux-ci ont des yeux pour ne rien voir. — Je voudrais que l'Union centrale employât tous ceux de ses amis, qui habitent nos provinces, pour ramasser les bijoux d'or, d'argent ou de cuivre que nos paysannes ne portent plus. Il ne sera bientôt plus temps : les croix à la Jeannette sont déjà chez les marchands de curiosités et les bijoux normands font prime.

C'est seulement dans ce musée rétrospectif du bijou qu'on trouvera des formes et qu'on rajeunira l'idée créatrice. Nos dessinateurs ne sont, le plus souvent, que des brodeurs qui se perdent dans l'infini détail. Ce qu'il faut trouver, c'est la *forme;* il n'est pas plus cher de faire un bijou joli que de le faire laid, et c'est à l'artiste d'imposer la mode; le succès, la fortune sont à ceux qui l'imposeront à la femme, et la femme l'acceptera, qu'elle vienne de Paris, de Pforzheim ou de Birmingham, — mais c'est de Paris qu'elle doit venir.

Pforzheim ne l'a pas compris, et cependant cette ville a une école de dessin, de modelage et de composition comme celle qu'a créée votre chambre syndicale à Paris. — Fondée en 1877, cette école a 110 élèves; elle a ce grand avantage d'être à côté de l'atelier, d'exister dans une ville exclusivement vouée à la bijouterie. L'enseignement n'y est ni meilleur ni pire que celui de l'école parisienne, et je ne crois pas qu'il en doive sortir autre chose que des ouvriers plus intelligents, plus capables de lire un modèle et de le bien interpréter. C'est déjà quelque chose.

Mais ce qui pourrait arriver à Pforzheim, à Paris, ou dans une des nombreuses écoles

faites sur le même patron, c'est qu'un maître, un artiste, un de ces professeurs qui n'ont pas encore compris ce qu'on attendait d'eux, le comprît enfin. Supposez qu'apprenant au contact de ses élèves, qu'instruit par les leçons que donne une exposition comme celle-ci; que trouvant sa voie au lieu d'égarer les autres, un dessinateur découvrît la formule cherchée, qu'il devînt un Virgilus Solis, un Daniel Mignot, un Holbein, un Étienne de Laulne ou un Légaré; comprenez-vous de quelle force il disposerait dans une ville comme Pforzheim, entouré de toutes les ressources accumulées ici? Ce serait Augsbourg ressuscitée, la ville d'or, la cité qui fournirait au monde, non plus de méchants bijoux d'or bas, mais les royales parures et les merveilles, comme au temps où, de Rome à Paris et à Londres, on se disputait les œuvres des orfèvres allemands; — voilà le danger, il est dans le progrès et non dans les petits moyens et les bas alliages qu'on recherche à Paris.

L'école professionnelle de dessin de Pforzheim, dont je vous parle, occupe à l'exposition de Nuremberg une place importante, et c'est avec nos collègues du jury que nous l'avons visitée. — Nos collègues sont presque tous des professeurs et des artistes, ce sont :

MM. W. Bubeck, directeur de l'École de dessin et de modelage et du Gewerbemuseum de Bâle.
E. Foehr, joaillier du Roi, à Stuttgart.
H. Gotz, directeur et professeur de l'École d'art industriel de Carlsruhe.
C. Hammer, directeur de l'École d'art industriel de Nuremberg.
Paul Mantz, notre ami, qui n'a voulu se parer d'aucun des titres auxquels il a droit et ne s'est présenté que comme un fervent ami de l'art sous toutes ses formes.
Th. Schilling, consul d'Italie à Nuremberg.
A. Topfer, directeur du Gewerbemuseum de Brême.
Fr. Wanderer, professeur à l'École royale d'art et d'industrie de Nuremberg.
Nacasica, l'un des trois commissaires délégués à l'exposition par le gouvernement japonais.

Si on ajoutait à ces noms ceux des jurés des autres sections, on trouverait une majorité considérable de professeurs, de directeurs, de docteurs, car ici le titre est indispensable : il faut être M. le professeur un tel ou M. le conseiller privé X. Et quand on se nomme tout bonnement M. Josse, sortît-on de la troupe de Molière, on passe inaperçu, ce qui n'est pas sans charme.

Comme nous avions vu les bijoux, nous avons en commission fait l'examen de l'orfèvrerie : si Christofle n'était pas venu, il n'y aurait eu absolument que des œuvres allemandes.

Vous n'attendez pas que je vous décrive l'exposition de la maison Christofle. — Bien qu'elle ait, à Carlsruhe, une succursale importante et qu'elle y fabrique les produits pour l'Allemagne, elle garde ici un caractère absolument français. — Elle a envoyé de Paris les maîtresses pièces que vous connaissez. — Elle nous donne avec Barbedienne, qui expose dans la classe des bronzes, le criterium du goût français et nous empêche de nous égarer dans les conceptions pseudo-gothiques ou néo-renaissance de l'orfèvrerie allemande.

Quelle que soit d'ailleurs l'admiration et le respect que professent nos collègues du jury pour l'art français, en général, et pour Christofle et Barbedienne en particulier, j'ai pu constater que la grâce ne les a pas touchés et qu'ils restent insensibles aux délicatesses d'invention, aux puretés de forme et aux harmonies de couleur qui nous charment le plus. Ce n'est pas sans plaisir que j'ai vu que ces hommes, — dont l'instruction artis-

tique est faite, qui dessinent avec beaucoup d'habileté et composent abondamment suivant certaines formules convenues, — n'ont pas la sensation des choses qui nous émeuvent. Ils ont une autre esthétique, comme ils ont une autre langue; s'ils comprennent presque tous le français, les finesses de la conversation leur échappent, et ils ne peuvent juger ni de l'esprit ni de l'à-propos de certains mots; de même il en est de l'art du dessin et de la peinture. Nous avons été plusieurs fois surpris de l'indifférence de nos collègues, non pas seulement devant des œuvres françaises, mais devant des beautés antiques que l'admiration universelle a consacrées ou devant certaines hardiesses étranges et savoureuses de l'art oriental. — Il y aurait une étude originale et toute psychologique à faire sur cette question, qui tient à la race, à l'éducation, aux besoins, aux exemples donnés et retenus. — Peut-être me direz-vous que nous devons paraître aux Allemands ce qu'ils paraissent être pour nous et que, bien plus ignorants de leur langue et de ses richesses qu'ils ne le sont de la nôtre, nous n'avons pas non plus l'intelligence de leurs compositions peintes, gravées ou sculptées.

Ne le croyez pas; l'esprit français va du complexe au simple et l'esprit allemand du simple au complexe. En art, comme en littérature, chez eux, l'invention est compliquée, la langue est riche parce que les mots se groupent, se marient, se soudent et forment des néologismes embrouillés, des mots de vingt-quatre lettres et plus : de même l'ornementation trop feuillue empâte d'une luxuriante végétation toutes les matières qu'elle a mission de décorer. C'est une maladie pléthorique qui engraisse la pierre autant que le métal et qui est à l'état endémique en Allemagne depuis le XIIIe siècle.

Il nous est arrivé, après avoir donné aux sculptures de Saint-Sebald ou de Saint-Laurent toute la part d'admiration complaisante qu'on peut exiger d'étrangers bien appris, de songer à nos églises de Chartres, d'Amiens, de Paris, ou à quelque morceau moins fameux de l'art ogival français; alors que restait-il autre chose qu'un pénible effort, qu'une imitation prétentieuse?

Cette comparaison, elle est partout à faire et en orfèvrerie surtout; la faute est surtout choquante quand l'orfèvre allemand s'essaye aux styles français des XVIIe et XVIIIe siècles. On n'a jamais compris ici l'ampleur majestueuse du Louis XIV, ni les gracieuses élégances du Louis XVI, mais on a du Louis XV un amour particulier et le Rococo, comme on dit en Allemagne, n'a pas cessé d'y être goûté depuis que le grand Frédéric lui a livré ses États. Or c'est à Sans-Souci que l'artiste allemand va puiser les éléments d'un art qui est déjà si étrange en soi, si compliqué, si difficile en son précieux maniérisme, qu'il faut être français artiste, et né malin pour le bien copier d'après les vrais maîtres. Ce que sont les vaisselles et les surtouts d'argent rococo de l'exposition allemande, je vous le donne à deviner, cela ne se décrit pas, mais cela se vend, paraît-il, car on en use et on en abuse à Berlin, à Vienne et à Francfort.

J'abrège donc en ne vous remorquant pas de salle en salle devant ces surtouts étranges et baroques. Il se pourrait qu'un jour, un critique allemand, usant des mêmes moyens, vînt faire à Paris une revue fort aisée : les fautes que je trouve chez eux, il les trouverait chez nous; le mauvais goût a partout ses droits chez le public et chez l'artisan, il faut aux tables des parvenus et aux salles à manger d'hôtels, l'éclat des brunis, le papillotage des ornements extravagants, la redondance et la bouffissure des enfants étagés en des postures de clowns; la belle orfèvrerie aux lignes pures, à la saine et honnête fabrication, devient bien rare. Vous, mon cher ami, vous n'avez foi que dans la vieille orfèvrerie française, surtout depuis que vous avez entrepris la liste chronologique de ses maîtres. Je ne suis pas si absolu; mais je crois que la décadence de l'orfèvrerie tient à la division de la fortune, à la disparition des grandes familles nobles, qui seules pouvaient avoir et se

transmettre, sans qu'aucune loi en exigeât le partage, des merveilles qui, tant par le prix de la matière que par celui de la main-d'œuvre, constituaient des trésors; de quelles sommes n'en paye-t-on pas les épaves dans les ventes aujourd'hui?

Nos orfèvres parisiens n'ont que rarement à faire de somptueuses vaisselles. C'est en Angleterre que les argentiers l'emportent, non par le goût, mais par le chiffre d'affaires; de même, l'Allemagne paraît disposée à suivre une impulsion qui vient de haut.

Je vous ai parlé du service impérial qui s'exécute à Berlin et qui est bien près d'être achevé, s'il ne l'est déjà. C'est un effort considérable, tout plein de réminiscences françaises, où les figures groupées, les ornements, les ciselures dénotent une étude de nos moyens et de nos conceptions.

Ce surtout de table, dont je ne connais que les excellentes photographies, est directement inspiré des orfèvreries de Duponchel, d'Odiot, de Froment-Meurice et de Christofle.

L'incendie a dévoré, en 1871, les deux grands services d'argenterie de l'Empereur et de la Ville de Paris, qui étaient restés aux Tuileries et à l'Hôtel-de-Ville; et c'est comme par ironie que renaît un autre surtout plus grand, plus lourd, plus riche sur la table du vainqueur. Ce luxe de la table s'étend en Allemagne à la coupe surtout, au *pokal*, ce n'est pas seulement ainsi qu'on prononce, c'est ainsi qu'on écrit en allemand le nom du vase à pied, sans lequel il n'est pas de bon repas, sans lequel on n'oserait porter un toast. Le pokal, c'est le fond de l'orfèvrerie, le premier et le dernier mot de l'art, le motif préféré des graveurs allemands, depuis Albert Dürer, Beham et Aldegrever jusqu'à Jamnitzer, depuis Jamnitzer jusqu'aux exposants du Kuntz-Gewerbemuseum.

Quand nous dînions, lundi dernier, à la table du magistrat de Nuremberg, il y avait des pokals devant tous ceux qui devaient prendre la parole : pokals d'argent, de vermeil, d'étain, de cuivre doré, de bronze, reproductions galvaniques des vieux pokals, tous ont été remplis et vidés, et les toasts ont duré plus d'une heure. Et ce n'est pas tout : si le pokal est réservé aux vins d'honneur, la chope, la cannette à couvercle appartiennent à la bonne bière blonde; il y a, pour le vin aromatisé de mai, de larges vases plus grands qu'un cratère antique et qu'entourent, sur un plat d'argent, des coupes d'argent, où l'on verse le nectar quand il est saturé. Dans un pays ou l'on boit sans cesse, le vase est aimé, c'est de métal précieux et de ciselures qu'on l'habille. Vous ne sauriez imaginer, mon ami, la multitude des pokals que nous avons vus; la section rétrospective en est riche, et l'exposition moderne en est pleine. Si j'avais à choisir, je prendrais la jolie pièce que Schürmann de Francfort a copiée sur un dessin d'Holbein, que j'avais précisément vu et admiré, le mois dernier, au British Museum. On ne peut pas mettre plus d'intelligence, de fidélité, d'amoureuse attention à suivre le dessin du maître, à en repousser et ciseler grassement les rondes ornementations. Mais quel admirable inventeur était l'artiste bâlois! C'est lui qui enseigna la renaissance aux orfèvres de Henri VIII. Paul Mantz a écrit quelque part dans la *Gazette des Beaux-Arts* un chapitre sur les dessins de vases que fit Holbein pendant son séjour à Londres.

Boire n'est pas la seule raison d'être des œuvres d'orfèvres. Les vieilles coutumes patriarcales, les traditions de famille sont vivaces, et dans toute l'Allemagne on fête par des cadeaux d'argenterie le vingt-cinquième anniversaire du mariage; c'est ce qu'on nomme les noces d'argent. Tous les parents, tous les amis donnent aux époux un objet dont la matière est l'argent. A la douzième année on avait célébré les noces de cuivre, et les présents ne montaient pas à la table, ils s'arrêtaient à la cuisine, et consistaient en casseroles, coquemards et bassins; vienne la cinquantaine, ce seront les noces d'or, et les présents seront d'or. Hélas! combien peu d'époux ont le bonheur de se parer de ces derniers bijoux. Un orfèvre de Munich, de ceux qui forment l'exposition collective dont, à

propos des bijoux, je vous ai vanté la bonne ordonnance, a fait une œuvre remarquable dont les noces d'argent sont le prétexte; c'est une pièce commémorative dont la légère architecture emprunte ses éléments aux noms des deux familles unies : le puits et le chêne sont les armes parlantes des deux époux, et sur ce thème est construit un édifice que surmonte une coupe, la coupe destinée à des lèvres qui, vingt-cinq ans plus tôt, s'étaient unies dans un premier baiser d'amour.

Une autre pièce importante d'orfèvrerie occupe le centre de la salle. C'est un présent royal à l'Université de Wurtzbourg. Pour célébrer le jubilé de cette Université, que fonda en 1582 l'évêque Julius Echter de Mespelbrunn, le roi Louis II a fait exécuter, en 1882, ce que les Anglais nomment un « testimonial ». Encore un thème qui manque à l'orfèvrerie française.

C'est le professeur Adolf Halbreiter qui a composé ce très agréable milieu de table, dont l'architecture pèche, il est vrai, et dont la base, élevée sur quatre lions hors de proportion, nuit à l'ensemble; mais, qualité rare, il y a des repos dans l'ornementation. La figure de la Science, qui couronne l'édifice et qui est assise sous un dais, a bonne allure, ainsi que les groupes d'enfants; les nielles noires qui garnissent les surfaces sont dans la manière d'Holbein, et je me plais à louer cette maîtresse pièce.

C'est là encore un usage perdu chez nous; les Anglais l'ont gardé : Oxford, Cambridge et toutes les universités anglaises ont, comme aussi les vieilles corporations, de riches pièces d'argenterie, que le souvenir rend plus sacrées que la beauté du travail. En France, on a tout détruit: traditions, souvenirs, coutumes, et quand le Président de la République fait un don, c'est quelque pièce de porcelaine bleue qu'il demande à la manufacture de Sèvres. S'il n'y a plus aux Gobelins d'atelier où l'on fonde et cisèle, ne trouverait-on pas d'orfèvre, en France, pour figer en une matière plus précieuse et plus solide que le kaolin le souvenir assez rare d'un don présidentiel ?

Hélas! il y a d'autres souvenirs encore que l'orfèvrerie consacre ici. J'avais, en 1873, remarqué à l'exposition de Vienne le casque d'argent, ceint de lauriers d'or, que présentait un marchand de Berlin. J'ai vu cette fois un grand bouclier décoré de la croix de fer et qu'illustrent des repoussés sur argent et sur cuivre. Ce travail est d'Otto Lessing de Berlin, qui s'est inspiré quelque peu des boucliers qu'a faits, chez Elkington, notre compatriote Morel Ladeuil. Pourquoi l'artiste prussien a-t-il mis au centre de la croix un fragile émail peint? Croit-il que pour être une arme triomphale, le bouclier doive cesser d'être logiquement une arme défensive et que, qui a vaincu une fois ne soit plus exposé à recevoir de coups? La même faute avait été commise au XVIe siècle par un orfèvre allemand. Charles IX, qui fit copier en or la superbe armure de fer de Henri II, permit à l'ouvrier d'émailler le centre et la bordure de son bouclier[1]. Le père était mort dans un tournoi; la légende rapporte que le fils mourut en tournant les feuillets d'un traité sur la chasse : les jeux avaient changé.

Je vous ai dit le nom d'un bon ciseleur d'Hanau, Ofterdinger, je vous en nommerais un autre de Berlin, Lazarus Posen, si j'étais certain que le coffret d'argent qu'il expose fût réellement de lui ou s'il avait nommé son collaborateur comme il est loyal de le faire. L'artiste qui a modelé et ciselé les ornements et les figures de cette cassette a des qualités d'énergie qui le rapprochent d'Honoré et de Brateau. Mais ce que j'ai vu d'étrange, c'est la carte d'adresse de ce Lazarus Posen; il en a pris le motif quelque part sans trop savoir ce qu'il faisait, trouvant ingénieux de réunir en une vignette et dans des poses naturelles des ouvriers bijoutiers et des polisseuses. Or ce sont vos ouvriers à vous, mon cher Bapst,

1. Voy. les armures de Henri II et de Charles IX, au Louvre.

qu'il a reproduits sans le savoir. Regardez bien l'image que je colle en haut de ma lettre : c'est Collet, c'est ce bon Jean Garnier, ce sont Mmes Boivin et Préteau, que nous avons photographiés ensemble dans votre atelier, quand H. Havard nous demandait des attitudes vraies pour les illustrations d'un de ses livres. J'ai bien ri de retrouver des ouvriers français servant inconsciemment d'enseigne à un orfèvre de Berlin.

J'en finis avec l'orfèvrerie et l'exposition moderne en vous nommant Fr. Wustein, de Cologne, le seul qui représente ici l'art religieux. J'ai voulu et j'ai obtenu pour lui une médaille d'or, et en cela j'ai trouvé un puissant appui dans le directeur de l'exposition, M. Stegmann. J'estime que l'orfèvrerie d'église est une des plus difficiles à composer et à bien faire, qu'il y faut une science plus haute, une plus grande et plus sérieuse expérience du métier et que, par un renversement des conditions anciennes, l'Église appauvrie n'a plus l'argent nécessaire pour payer de beaux ouvrages. La situation de l'orfèvre est donc plus incommode et au surplus Wüstein expose, avec un ostensoir, un cadre remarquable de dessin et d'exécution qui entoure une plaque émaillée que j'ai vue avec plaisir. Cet émail n'est pas précisément bon, mais c'est le premier essai que j'aie trouvé chez un autre, des émaux que j'ai refaits moi-même. Il est curieux que ce soit à Cologne, où on les fit si bien au XIVe siècle, qu'un orfèvre se soit avisé de recommencer l'émail de basse-taille. Je suis surpris que sur argent et sans employer de paillons d'or, il ait obtenu un rouge transparent à peu près passable.

Si la ciselure est en grand progrès chez les Allemands, l'émail ne vaut absolument rien. Pas un bijoutier, pas un orfèvre ne se doute de l'énorme ressource qu'il néglige. Il n'y avait à Nuremberg que Paul Soyer qui eût exposé des émaux à la façon de Limoges et que les essais de quelques élèves de l'École professionnelle de Vienne, dont quelques-uns méritent des encouragements.

Je n'ai pas parlé des Japonais, bien qu'ils occupent une galerie entière de l'exposition, mais ils n'ont exposé que des bronzes et des émaux — pas d'orfèvrerie, et vous savez qu'ils n'ont pas de bijoux.

Ils ne sont pas en progrès suivant moi. Habiles, ils le sont toujours, mais leurs inventions si originales, leur parti pris si imprévu, si spirituel et si fin de décoration, tout va s'amoindrissant.

Les bronzes sont inférieurs à ceux que nous avons vus à Paris en 1872, et les émaux ont subi une transformation qu'il est intéressant de noter.

Pour les artistes qui exposent et qui signent : Kawada, Ohta, Kazi, Houda, Hara, Ito et la Shippogaisha, l'émail n'est plus un procédé chaud, éclatant, de rendre par de belles couleurs la magie du décor, c'est devenu un moyen d'imiter par des tons ineffaçables les kakemonos que le peintre lave à l'encre de Chine.

A dix pas, ces émaux ressemblent à des lavis sur papier de riz; c'est étrange, c'est merveilleux d'exécution : jamais l'adresse du cloisonneur et la dextérité de l'émailleur n'ont été si grandes, mais le résultat est en raison inverse de l'effort. Le résultat est triste, froid : ce n'est plus l'émail que nous admirions, celui qu'aimaient et que pratiquaient les artistes chinois de la grande époque.

Je n'ai pas la voix assez forte pour qu'on m'entende aux îles du Japon, sans quoi je pousserais un cri d'alarme pour arrêter sur cette dangereuse pente les artistes que nous aimions tant et dont ailleurs j'ai vanté le goût et l'originalité.

J'ai fini. Je voudrais, avant de vous mener promener par la ville, vous conduire dans la salle d'or où sont les œuvres d'art ancien. Vous n'en auriez guère bougé, si vous étiez venu avec moi : chez vous, l'archéologue l'emporte sur l'orfèvre et votre admiration va croissant à mesure que vous vous éloignez du présent.

Vous vous seriez agenouillé devant un pied de bronze antique, comme les fidèles, à Rome, s'agenouillent devant le pied de saint Pierre. C'est un fragment superbe d'une statue qui devait représenter un chevalier romain, car la chaussure aux courroies de cuir est semblable à celle des cavaliers au temps de César; ce morceau est dans une grande vitrine pleine de bronzes grecs, étrusques et romains triés sur le volet.

Vous auriez vu le fameux aigle d'or qui manquait au Centralmuséum quand, il y a peu de jours, vous êtes allé à Mayence. Ch. de Linas l'a décrit et dessiné, je crois; c'est un splendide exemple des émaux translucides de l'époque carlovingienne. Le musée de Mayence l'a prêté à la section rétrospective, de même que l'Antiquarium de Munich lui a envoyé une autre pièce d'émail qui va bien vous surprendre. Un émail égyptien, — oui, ne vous en déplaise, — un bracelet aux cloisons remplies d'émail, non pas des pâtes séchées, non pas des pierres incrustées; non, de l'émail, du véritable émail. Voilà qui donne raison à Ch. Lenormand, qui toujours a prétendu que les Égyptiens avaient pratiqué l'émail; j'ai tenu le bracelet, je l'ai bien examiné et je ne saurais m'y tromper. Je ne le connaissais encore que par l'excellente gravure qu'en a faite le docteur Von Hefner Alteneck[1], et j'étais loin de m'attendre à trouver là une confirmation complète des hypothèses émises devant le petit épervier du Louvre. Si les bijoux égyptiens de l'Antiquarium sont émaillés, l'épervier du Louvre peut l'être aussi. Il est vrai que les bijoux dont je parle sont relativement moins anciens, qu'ils ne remontent pas plus haut que les Ptolémées. J'ai voulu voir à l'Antiquarium le reste du trésor, je suis allé à Munich et j'ai constaté qu'il y avait un autre bracelet semblable à celui dont je vous parle; plus encore deux bracelets où l'émail bleu turquoise est remplacé par un émail vert pâle, de l'aspect le plus imprévu; les émaux bleus sont parfaitement intacts, ils adhèrent au fond et aux cloisons et forment une légère concavité très caractéristique; le rouge seul s'est effrité, concassé partout. Cet émail rouge n'a pas la solidité des bleus, il ressemble absolument à ce que dans des bijoux égyptiens plus anciens nous prenions pour des terres séchées et qui nous intriguait si fort. Ce que j'ai vu ne doit et ne peut pas être une découverte pour le monde savant, mais c'est pour moi et ce doit être pour vous une remarque intéressante et dont vous prendrez certainement note.

Une pièce digne de remarque est l'égide d'or fin en forme de chauve-souris[2] qui vient du musée ethnographique de Munich; c'est un curieux spécimen de l'art préhistorique dans l'Amérique centrale, dont le docteur Hamy devrait avoir une reproduction pour notre musée du Trocadéro.

Ce qui m'a le plus intéressé, vous vous en doutez bien, c'est le calice dont m'avait parlé M. Alf. Darcel et qui, pour mon étude sur les émaux de basse taille, est un document précieux. Je dois à l'obligeance de M. Essenwein deux bonnes photographies de ce bel échantillon de l'orfèvrerie rhénane, qui est entièrement revêtu de plaques d'émail translucides sur argent, de la plus parfaite conservation. Je vous les montrerai à mon retour à Paris, et vous saurez de quelle utilité cette pièce m'a été, pour rectifier certaines erreurs d'attribution que j'avais commises en lisant Labarte, et qu'avaient confirmées les fausses indications relevées sur les émaux du South Kensington Museum. Ce calice provient de l'abbaye de Maihingen, près de Nordlingen, et appartient au prince d'Œttigen-Wallerstein; c'est une pièce à comparer au calice du prince Charles-Antoine de Hohenzollern-Sigmaringen, au King John's Cup de Lynn et à la coupe du baron Pichon, pour arriver à classer les diverses écoles d'émailleurs. Je l'ai tenue en main, grâce à l'obligeance

1. Voy. dans Trachten, Kunstwerke und Gerathschaften, von frühen Mittelalter bis ende des Achtzehuten Jahrhunderts. — Francfurt-am-Mein, 1882.

2. Le catalogue dit « Adler von Gold » — aigle d'or.

du professeur Stockbaüer, qui m'a aidé à y déchiffrer cette inscription gravée en lettres onciales :

PER.ACTVM.SIT.OPVS.PER.ME.TIBI.GRATVM.IO.TENLIN.LASSVM.BONITATE.SED.ORDINE.FASSVM.

Notez qu'à Munich j'ai vu, dans la Riche-Chapelle, le triptyque de Marie Stuart et le rosaire d'or du Trésor royal, qui sont, dans l'histoire de l'émaillerie, aussi intéressants à connaître que le tabernacle d'Orvieto. J'estime n'avoir pas perdu mon temps. Les vitrines de la salle d'or sont très riches en vases sacrés et particulièrement en ciboires des XIIIe, XIVe et XVe siècles; plusieurs portent des traces d'émail. Près des vases sacrés vient la série des vases profanes; il y a trois pokals qu'on attribue à Jamnitzer et que les copies galvanoplastiques ont propagés dans tous les musées, mais qui manquent à l'Union centrale.

Ces pokals au pied aminci, à la coupe renflée en bosses, que décorent des sujets de la plus délicate ciselure, vous rappelleraient les deux vases à couvercles que nous avions notés en 1882, à la vente Hamilton, et pour l'une desquelles nous avions donné commission, — vous en souvenez-vous? — Hélas! que pouvions-nous contre un amateur comme le baron Karl de Rothschild, pour qui Goldschmidt l'acheta 82,000 francs, je crois. Ce qui m'étonne, c'est que cette coupe était attribuée et est restée attribuée à Wenzel Jamnitzer, bien qu'elle portât sous le pied une très fine médaille représentant un profil d'homme et l'inscription : « Georgen Rœmer, año 1580. » Qui était-ce Rœmer? Était ce le propriétaire ou l'auteur de la coupe? S'il est permis de rapprocher le pokal d'argent de l'aiguière et du plat de Briot, on en peut conclure qu'au XVIe siècle plusieurs artistes signaient ainsi de leur effigie leurs chefs-d'œuvre. Or le nom de Raumer figure dans la liste des orfèvres d'Augsbourg; j'ai relevé à Munich, sur une coupe d'or émaillé du Trésor royal, le nom de Jean Reimer, qui travaillait à Munich en 1563, et je crois avoir lu dans l'ouvrage photographié du Trésor, le nom de Rœmer correctement écrit. Cette conjecture, que je ne puis vérifier, je la livre au professeur Stockbaüer, qui a dessein d'écrire la monographie des œuvres de Jamnitzer : les deux pokals de la vente Hamilton sont-ils de Rœmer, Reimer ou Jamnitzer? La forme et la disposition des compartiments sont identiques aux pokals de Nuremberg; Jamnitzer, qui vivait au même temps, a-t-il imité Rœmer ou Rœmer a-t-il copié Jamnitzer? Ni vous ni moi n'avons qualité pour résoudre ce problème, mais il peut passionner les Allemands, étant donné que le chef-d'œuvre du maitre a été payé par le baron Karl de Rothschild près de 500,000 francs, m'affirme-t-on[1].

Je vous rapporte, mon ami, un catalogue du Musée rétrospectif. Il ne contient pas moins de 1697 numéros. Vous y trouverez des bronzes, des cuivres repoussés, des étains (mais vous avez les meilleurs), des émaux, des orfèvreries, des bijoux; et si vous avez à participer un jour à quelque nouvelle exposition de l'art ancien du métal, vous saurez où demander des exemples qui sont peu connus en France et mériteraient d'être placés parmi nos meilleures pièces de musée.

Je vous apporte aussi le catalogue de la bibliothèque spécialement ouverte à l'exposition pour l'édification et l'instruction des travailleurs. C'est un choix de livres, de gravures et de traités relatifs à l'orfèvrerie, aux bronzes et aux bijoux. Voilà encore un chapitre copié sur nos programmes; les Allemands ont réussi du premier coup ce que l'Union centrale a tenté sans succès à chacune de ses expositions divisionnaires : mettre les produits modernes ou anciens d'un art sous les yeux du public, sans donner une bibliographie à peu près complète de cet art à ceux qui cherchent, c'est faire œuvre incomplète.

1. Voir la photographie du vase à fleur porté par une figure de femme, dans le trésor du baron Karl de Rothschild. — Photographies et notice publiées en deux volumes à Francfort, 1885, chez Heller.

Rien ici n'est négligé pour enseigner aux élèves. J'ai visité avec M. Paul Mantz et notre vice-président et ami, M. Bouilhet, les salles du Gewerbemuseum de Nuremberg. Ce n'est encore que le début d'un musée; mais à mesure qu'arrive un objet, il est logiquement et méthodiquement classé; ce qui n'y est pas en nature y est à l'état de dessin, de photographie ou de renseignement écrit : il n'est presque pas de question qu'on puisse faire sans avoir de réponse. M. Stockbaüer, qui nous conduisait, nous a expliqué le fonctionnement de cette bibliothèque, qui est surtout ouverte aux dessinateurs; nous n'avons rien d'aussi bien aménagé à Paris, et il serait à souhaiter qu'on fît, à l'Union centrale, des salles d'études sur ce patron.

Le Gewerbemuseum est pauvre en antiquités, mais le musée germanique est riche. Vous me l'aviez vanté par avance et vous m'aviez recommandé à son directeur, M. Essenwein, comme l'avait fait aussi M. Darcel. Grâce à ce double patronage, nous avons été reçus par le bon et savant directeur du musée, dans des conditions exceptionnelles. Il était ravi de montrer à Paul Mantz la collection des maîtres primitifs allemands, très fier de promener le vice-président de l'Union dans un musée auquel le nôtre a tant à envier, et son inaltérable obligeance s'est étendue jusqu'à moi.

J'aurais voulu disposer de plus de temps et surtout de plus de liberté pour parcourir à l'aise les 50 ou 60 salles de ce musée si pittoresquement installé dans l'ancien couvent des Chartreux, et qui s'agrandit sans cesse de constructions nouvelles. Mais les fonctions officielles de juré sont absorbantes, et il me faudra revenir à Nuremberg comme un vulgaire voyageur pour mieux voir tout ce que j'ai vu trop vite. Peut-être connaissez-vous mieux que moi le Germanischen-Museum : il vaut mieux ne vous en pas parler. Est-ce là, ou dans le Musée national de Munich, que vous avez pris idée de commencer votre collection de bonnets?

Avant-hier, nous sommes revenus au musée germanique, non plus en visiteurs, mais en amis; le Directeur, M. Essenwein, nous avait invités à passer la soirée en famille, et pour rejoindre mes compagnons de voyage, j'avais dû abandonner les artistes de Nuremberg qui m'avaient reçu à leur cercle; le temps ici se passe en fêtes.

Ce que je nomme le cercle des artistes est une grande salle circulaire située au sommet de la plus haute tour des remparts. Vous vous les rappelez bien, ces belles tours rondes qui gardent la ville? L'une d'elles, la plus voisine du Burg, a, à ses pieds, l'antique maison d'Alb. Dürer. C'est en haut de cette tour qu'après une rude ascension je m'étais assis à la table des peintres, des architectes, des professeurs et des artistes en tout genre de Nuremberg. Il fallut rompre le pain noir de l'hospitalité, boire la bonne bière de Munich qu'on puisait à même un tonneau, écouter les toasts, y répondre, signer le grand livre tout plein de boutades et de dessins humoristiques. J'eus autant de peine à quitter cette réunion cordiale et joyeuse qu'à m'arracher à la vue splendide dont on jouit de ce sommet; j'enlevai néanmoins mon collègue Bubeck, et une demi-heure après nous buvions encore, mais dans un décor bien différent. Le jardin du directeur Essenwein est enfermé dans l'ancien cloître du couvent, l'ombre grise du soir donnait aux vieilles constructions un charme mystérieux, et c'est en devisant autour de la table, en fumant, en buvant toujours, que nous arrivâmes à la nuit. Alors on nous introduisit dans une salle basse, où nous attendait une nouvelle table dressée. Ravissant tableau d'intérieur, mon ami! Ce n'est pas le dîner banal que nous connaissons, c'est la famille intime, le repas patriarcal, les mœurs allemandes soigneusement conservées par les plus braves gens et les plus simples. Pas un domestique ne franchit la porte; la jeune fille, aidée de son frère, reçoit des mains des servantes les vins ou les mets, ils servent tous deux les hôtes de leur père. Celui-ci prépare lui-même le fameux vin de mai, et les heures s'écoulent en bonnes causeries.

Je n'oublierai pas cette soirée charmante où M. Essenwein avait réuni à sa famille et à nous, deux amis, l'un chanoine de Sainte-Marie au Capitole, à Cologne, qui nous montra les beaux dessins composés par M. Essenwein pour le pavage en mosaïque de son église; l'autre convive, d'une vieille famille patricienne de Nuremberg, voulut le soir nous promener à travers la ville sombre. Non, je n'oublierai pas cette soirée où la bonté de notre amphitryon me fit revenir sur des préventions que vous devinez : je ne pensais plus que j'étais en Allemagne, toute amertume s'était fondue, je ne voyais plus que la famille la plus unie, la plus heureuse, un homme savant, considérable, assis en face de la mère la plus simple, près de deux enfants dévoués et nous recevant comme de vieux amis, de tout son cœur, et ce sentiment, je l'ai gardé, ne vous déplaise. Je conserve au Directeur du Germanischen-Museum une affection dévouée, une vénération profonde.

Nous avons oublié qu'une troisième fête nous attendait, que nous étions conviés par le directeur Stegmann à célébrer, dans les jardins de l'exposition, la fin des travaux du Jury. Nous sommes revenus par un admirable clair de lune à travers la ville si pittoresque de jour, si belle et si mystérieuse la nuit. Nous avons prolongé notre promenade, tournant autour de Saint-Laurent, nous arrêtant à regarder couler la Pegnitz, cherchant devant Notre-Dame le meilleur point de vue pour frapper d'un rayon de lune la belle fontaine (Schœne Brunnen), tout en conservant comme fond la découpure noire de l'église sur le ciel. Au chevet de Saint-Sébald, le grand Christ de bronze se profilait avec des touches brillantes sur la pierre sculptée. Nous avons contourné la boucherie, près des moulins dont les routes chantent sous l'action du courant, et nous sommes rentrés au Bayrischer Hof.

Bien longtemps, je suis resté à ma fenêtre, rêvant par cette belle nuit, ayant sous les yeux ce coin de ruines, de verdure et d'eau que vous connaissez et qui n'était dessiné que par des blancheurs de lune et des empâtements d'un noir d'encre. Je ne songeais pas, je vous jure, aux orfèvres d'à-présent, aux exposants qui attendent de nous leur arrêt; je revoyais le cimetière Saint-Jean, où dorment tranquilles les générations successives des paisibles bourgeois de Nuremberg, sous les grandes pierres que décorent de belles plaques de bronze : vous les avez vues. J'évoquais Peter Fischer, le maître fondeur; Érasme Hornick, Virgilius Solis, Beham, Flœtner, Wohlgemuth, Burgkmair et tant d'autres maîtres qui reposent peut-être là et dont la gloire survit, et je pensais surtout à Dürer et à Jamnitzer; j'ai cueilli sur leurs tombes quelques herbes sauvages, fines et fières comme les dessins du maître graveur, délicates comme les ciselures de l'orfèvre. Je les conserverai pieusement et les laisserai sécher dans un livre d'images.

Elles sont, ces fleurs, l'éternel modèle que la nature rend à l'artiste peintre, orfèvre ou graveur, et que l'ouvrier néglige pour des inventions qu'une mode adopte et qu'une autre mode rejette. Quand donc reviendrons-nous, pauvres égarés que nous sommes, à copier les modèles du bon Dieu, le grand artiste, le grand maître, le seul créateur dont nous dédaignons les leçons !

A bientôt, mon cher ami. Je quitte demain Nuremberg et vais repasser par Munich avec notre ami Mantz, qui me sera un guide bien précieux à la Pinacothèque. Malheureusement, notre bon compagnon et ami Bouilhet nous quitte.

Ne craignez pas que de Munich je vous adresse une seconde épître aussi longue; on ne commet pas deux fois de telles indiscrétions en voyage.

On m'avait demandé un rapport, cette lettre en peut servir et vous la livrerez à Champier s'il peut lui donner place dans la Revue.

Tout à vous de cœur,

Jossi.

A
B
C

LES

DESSINS D'ANDRÉ-CHARLES BOULLE

(1642-1732)

Dans le cours de sa longue et laborieuse existence, André-Charles Boulle avait certainement produit un nombre considérable de dessins pour servir à l'exécution de ses œuvres d'ébénisterie. La majeure partie de ces compositions a été anéantie par l'incendie qui dévora son atelier en même temps que les richesses artistiques rassemb lée par lui dans les galeries du Louvre, et ce n'est plus qu'à de rares intervalles que ces modèles paraissent dans les ventes. Une occasion favorable a permis récemment au Musée des Arts décoratifs d'acquérir une suite de dessins qu'il est permis d'attribuer à cet ébéniste avec la plus sérieuse probabilité. Ces divers projets, tracés pour la plupart à la sanguine, d'une main ferme, reproduisent des meubles qui ont toujours été regardés comme des productions de Boulle. Quelques-uns portent l'indication des dimensions que devaient offrir les pièces après leur terminaison. Le plus important, enfin, montre un double modèle d'armoire, dont la composition est juxtaposée. La section de gauche est restée à l'état de croquis, tandis que celle de droite, plus achevée, a été adoptée pour l'exécution de ce grand meuble à deux vantaux, l'un des chefs-d'œuvre de l'ébénisterie du XVIIe siècle, qui figure actuellement dans l'une des salles de la colonnade, au Musée du Louvre.

En raison de son authenticité presque indiscutable, cette esquisse devient une pierre de touche qui permet de reconnaître quels sont les dessins qui peuvent être attribués à Boulle, parmi tous ceux qui portent son nom sans preuves suffisantes. Après l'avoir étudié, on est conduit à reconnaître tout d'abord que le beau dessin acquis depuis plusieurs années par le Musée du Louvre et représentant une grande armoire est d'un faire absolument différent, et qu'il serait plus logique de le rendre à Berain. On y retrouve le trait fin et élégant du dessinateur du cabinet royal, tandis que les contours de Boulle sont toujours indiqués par un crayon expressif et même un peu brutal. Nous n'entreprendrons pas l'examen d'autres dessins qui paraissent étrangers à la manière du maître. Il nous semble préférable d'essayer le classement des pièces qui peuvent être signalées aux artistes industriels, comme offrant une émanation directe de la pensée de Boulle. Nous ne doutons pas que cette liste encore peu nombreuse, dont le fonds principal appartient maintenant au Musée des Arts décoratifs, ne puisse s'augmenter, si les amateurs qui possèdent des esquisses ou des projets de ce marqueteur veulent bien les communiquer à la *Revue des Arts décoratifs*. Il serait ainsi possible de dresser le catalogue complet de l'œuvre de Boulle, ce qui permettrait d'aborder une étude plus longue et plus délicate,

celle de ses nombreux travaux d'ébénisterie parmi lesquelles se sont glissées tant de pièces indignes de son talent.

Voici la description des dessins que nous connaissons jusqu'à ce jour et dont les plus importants seront reproduits dans cette Revue :

1. — Commode à trois tiroirs placés dans la partie centrale, avec encadrements et mascarons, s'appuyant sur un grand pied en hélice; de chaque côté, partie rentrante disposée en forme de console soutenue par des griffes de lion et terminée par des mascarons; la partie ajourée repose sur un pied à balustre cannelé.

Sanguine (h., 0m,20, l., 0m,30).

Musée des Arts décoratifs.

Plusieurs meubles exécutés sur ce modèle existent chez Sir Richard Wallace, chez le baron d'Aubigny et dans d'autres collections. Cette commode a été répétée souvent par les ébénistes vivant sous le règne de Louis XVI.

2. — Commode à deux séries de trois tiroirs, montants appuyés sur des pieds à rinceaux et terminés par un mascaron. Les tiroirs sont séparés par un pilastre à console et à feuilles appuyé sur un vase à deux anses.

Sanguine (h., 0m,21, l., 0m,32).

Musée des Arts décoratifs.

3. — Commode à deux rangées de trois tiroirs. Montants à pilastres appuyés sur des pieds en hélice et terminés par des masques. Deux des tiroirs sont décorés de mascarons; les autres offrent des poignées et des entrées de serrure en cuivre se détachant sur fond d'incrustation. La partie dormante du centre offre un culot à grand mascaron avec fleurons d'encadrement.

Sanguine (h., 0m,22, l., 0m,31).

Musée des Arts décoratifs.

Sir Richard Wallace possède un meuble rappelant ce modèle.

4. — Section d'une commode à trois tiroirs : montant à griffe de lion avec enroulement fleuronné et mascaron; tiroirs à poignées avec mascarons au centre.

Sanguine (h., 0m,18, l., 0m,15).

Musée des Arts décoratifs.

5. — Commode à trois panneaux : de chaque côté, montants à pieds contournés et pilastres à feuille terminés en console; au centre des panneaux latéraux, serrure carrée avec coquilles et fleurons. L'avant-corps est décoré d'un bas-relief représentant une figure d'enfant soufflant des bulles de savon et placée sur un socle; pieds à griffes de lion et encadrements de cuivre.

Ce projet porte, en écriture du temps, l'indication des mesures que devait avoir le meuble.

Sanguine (h., 0m,19, l., 0m,30).

Musée des Arts décoratifs.

6. — Commode à deux séries de deux tiroirs; côtés à mascarons avec pieds contournés et fleurons. Entrées de serrures et poignées des tiroirs en bronze ciselé; dans la partie dormante, pilastre s'appuyant sur un culot à mascaron.

Mine de plomb (h., 0m,21, l., 0m,34).

Musée des Arts décoratifs.

CONSOLE ÉPOQUE LOUIS XIV

FAC-SIMILÉ D'UN DESSIN ANONYME ATTRIBUÉ A BOULLE

(Collections du Musée des Arts Décoratifs)

7. — Commode à deux rangées de trois tiroirs. Les côtés sont décorés de cariatides se détachant du meuble, qu'elles rejoignent par des enroulements, et supportées par deux pieds en hélice; entrées de serrure et poignées des tiroirs à ornements fleuronnés. Dans la partie dormante, grande figure de la Loi portant les tables et sortant d'une gaine; au-dessus, vase à deux anses à console reposant sur deux pieds.

Sanguine (h., 0m,20, l., 0m,29).

Musée des Arts décoratifs.

M. le baron Gustave de Rothschild possède une commode présentant de grands rapports avec ce dessin.

8. — Une commode, un bureau, une table ministre avec écritoire, une autre écritoire garnie de deux flambeaux, un profil d'armoire.

Sanguine (h., 0m,23, l., 0m,30).

Collection de M. Bérard.

Ce dessin a été exposé au Musée des Arts décoratifs en 1880; il est gravé dans l'œuvre du maître.

9. — Buffet à deux vantaux. Montants à encadrements avec encoignures arrondies et moulures en cuivre; pieds à toupie; au milieu, partie dormante cannelée avec serrure rectangulaire à quatre coquilles.

Sanguine (h., 0m,16, l., 0m,32).

Musée des Arts décoratifs.

10. — Buffet à deux vantaux encadrés et moulurés; pieds à griffe avec fleurons et feuillages; au milieu, partie dormante reposant sur un pied à toupie avec coquille et chapiteau arrondi.

Sanguine (h., 0m,18, l., 0m,28).

Musée des Arts décoratifs.

11. — Meuble d'encoignure; au centre, sur un pilastre, une femme agenouillée tenant une guirlande.

Sanguine (h., 0m,42, l., 0m,23).

Collection de M. Bérard.

Ce dessin a été exposé au Musée des Arts décoratifs en 1880.

12. — Double projet pour une grande armoire. A droite, section du meuble divisée en trois panneaux, dont le centre offre un vase de fleurs destiné à être reproduit en marqueterie de bois. Sur les deux petits panneaux, ornements en incrustation de cuivre et d'écaille avec charnières en cuivre ciselé. Corniche à modillons et base à mascarons et à pieds fleuronnés.

La seconde section de cette armoire n'existe qu'à l'état de croquis.

Sanguine (h., 0m,52, l., 0m,36).

Musée des Arts décoratifs.

Ce dessin a servi à l'exécution de la belle armoire exposée dans la salle des acquisitions nouvelles, au Musée du Louvre.

13. — Cabinet porté sur une console, section de droite. Console à balustre avec entre-

jambe; figure à rayon. Le cabinet est divisé en trois parties à encadrements; celle de droite devait être revêtue d'incrustations de marqueterie d'écaille sur cuivre; le centre devait être décoré d'un sujet entouré de fleurons et de pieds à griffe.

Mine de plomb et sanguine (h., 0m,29, l., 0m,16).

Musée des Arts décoratifs.

Un cabinet dont la disposition générale rappelle les lignes de ce dessin, existe dans la galerie d'Apollon au Louvre. La console qui le supportait primitivement et qui forme maintenant un meuble séparé est identiquement la même.

14. — Modèle de pendule. Le fronton est décoré d'un soleil. Sur le piédestal, une femme agenouillée entourée de guirlandes.

Sanguine (h., 0m,44, l., 0m,21).

Collection de M. Bérard.

Ce dessin a été exposé au Musée des Arts décoratifs en 1880.

15. — Section d'une console en bois sculpté, pied contourné reposant sur un culot à graine; ceinture décorée de guirlandes de fleurs sortant du fleuron de la console; entre-jambe à vase.

Plume lavée de bistre (h., 0m,20, l., 0m,14).

Musée des Arts décoratifs.

16. — Console supportée par six pieds dont quatre, de forme cintrée, sont terminés par des mascarons et deux à pilastre cannelés. Tablette d'entre-jambe avec vase central; sur la ceinture mascaron à rinceaux.

Plume lavée de bistre (h., 0m,21, l., 0m,28).

Musée des Arts décoratifs.

Gravée dans l'œuvre de Boulle.

17. — Console d'applique. Au centre, deux pieds de forme contournée, réunis dans la partie inférieure par un entre-jambe à rinceaux; de chaque côté, pieds droits à balustre terminés par des flammes; ceinture décorée d'un mascaron à rayon et à cartouche.

Sanguine (h., 0m,15, l., 0m,17).

Musée des Arts décoratifs.

Sir Richard Wallace possède à Hertford-House une charmante console reproduisant ce modèle.

18. — Bureau à pieds de forme cintrée terminés par des mascarons; ceinture à trois tiroirs avec encadrements et tirants; au milieu, mascaron entouré de fleurons.

Plume lavée de bistre (h., 0m,22, l., 0m,36).

Musée des Arts décoratifs.

19. — Bureau à pieds cintrés à griffes de lion, terminés par une gaine de femme. Ceinture à deux tirois séparés par un mascaron à culot avec bordure de feuilles d'acanthe.

Plume lavée d'aquarelle (h., 0m,22, l., 0m,34).

Musée des Arts décoratifs.

Ce dessin présente beaucoup d'analogie avec le beau bureau qui est placé dans la salle du conseil, à Versailles.

20. — Bureau; de chaque côté, caisse pleine à deux vantaux moulurés avec pieds à griffe; tiroir central à poignée.

Plume lavée de bistre (h., 0m,14, l., 0m,41).

Musée des Arts décoratifs.

21. — Grand bureau supporté par quatre pieds à console terminés par des gueules de lion rentrantes et faisant face à des mascarons. Ceinture à deux tiroirs séparés par un masque de soleil entouré de fleurons et de guirlandes. Tablette d'entre-jambe décorée d'un trépied central. De chaque côté, pieds supplémentaires à balustre, terminés en hélice.

Plume lavée d'aquarelle (h., 0m,24, l., 0m,53).

Musée des Arts décoratifs.

Un meuble semblable appartient à lady Ashburnham, à Londres.

22. — Cinq projets d'écritoires de bureau, réunis sur une seule feuille.

Plume lavée de bistre (h., 0m,26, l., 0m,40).

Musée des Arts décoratifs.

23. — Couronnement pour un miroir; cartouche accosté de plusieurs figures.

Sanguine (h., 0m,20, l., 0m,32).

Collection de M. Beurdeley.

24. — Couronnement pour un miroir. Les figures de la Renommée et de Minerve soutiennent un cartouche aux armes de France surmontées de la couronne royale.

Sanguine (h., 0m,15, l., 0m,31).

Musée des Arts décoratifs.

On rencontre plus souvent des contre-épreuves des dessins de Boulle. Nous ne croyons pas devoir les joindre à la liste que nous venons de dresser et avec laquelle ils ne présentent qu'une parenté éloignée. Nous nous bornerons à signaler des compositions pour divers feux d'appartement qui ont fait partie de la collection Paignon-Dijonval, et une suite nombreuse appartenant à M. Beurdeley, dont les feuilles présentent des descriptions très précieuses sur l'ameublement du palais de Versailles, malgré la façon sommaire avec laquelle sont exécutées ces répétitions.

A. de Champeaux.

L'ORGANISATION

DU

MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS

Bien des opinions contraires ont été émises depuis quelque temps, dans la presse et dans le public, sur la méthode qu'il conviendrait d'adopter pour l'organisation du Musée des Arts décoratifs. La diversité des avis qui ont été prodigués sur cette question délicate n'indique pas qu'il règne une idée toujours nette des efforts que la situation actuelle de nos industries d'art commande, et de la nécessité de suivre une méthode qui réponde rigoureusement aux exigences de cette situation.

Dans la lettre que nous publions ici, le président de l'Union centrale, M. Antonin Proust, s'attache à rectifier les opinions erronées qui pourraient s'accréditer à ce sujet, et expose clairement l'objet véritable et le but précis de l'entreprise nationale que poursuit la Société des Arts décoratifs.

UNE LETTRE DE M. ANTONIN PROUST.

Ce dimanche 17 mai 1885.

Monsieur le rédacteur,

La *République française* regrette, dans un article qui annonce la vente de la collection la Béraudière, que le « Musée des Arts décoratifs, plus besoigneux encore qu'avant de posséder des millions, ne puisse se présenter pour recueillir à cette vente les élégantes épaves du goût et de la science de nos ouvriers passés. » Il y a là l'expression d'une pensée fréquemment émise, mais absolument contraire au but que doit se proposer tout musée d'art industriel sainement compris et au but clairement défini que poursuit l'Union centrale des Arts décoratifs.

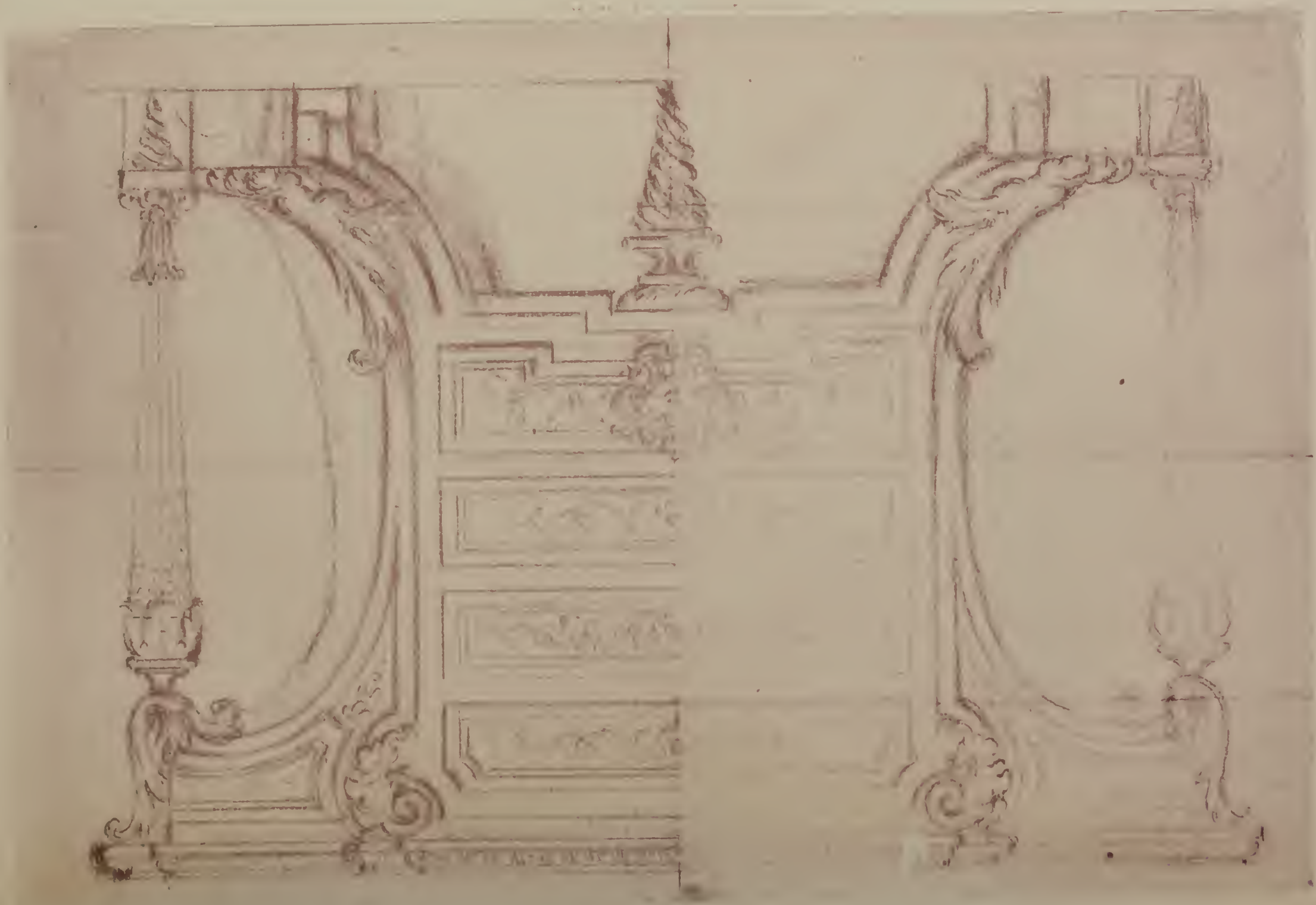
Si notre Société n'avait pas d'autre ambition que de refaire à côté du musée de Cluny un autre musée de Cluny, si elle ne s'était donné pour tâche que de lutter dans les ventes publiques, à coups d'enchères, contre la passion et souvent contre la vanité des collectionneurs, elle eût eu grandement tort de s'exposer aux attaques que devait infailliblement lui valoir l'effort qu'elle a récemment tenté et qui était la dernière ressource de l'initiative privée, tant de fois décourcertée.

Son œuvre eût été, en effet, des plus étroites, et j'ajoute des moins intéressantes; mais il ne s'agit en aucune façon, pour l'Union centrale des Arts décoratifs, d'employer des millions à recueillir des épaves. Il s'agit de mener à bien, à l'aide de la collaboration de l'initiative privée et de l'action publique, un projet formé en France depuis un siècle, réalisé plus ou moins heureusement par les nations étrangères, et qui consiste à mettre au service des travailleurs, par tous les moyens de vulgarisation, les modèles de toutes les époques qui peuvent développer l'enseignement professionnel.

Sans dédaigner les objets originaux, l'Union centrale considère qu'elle doit créer avant tout une vaste usine de reproduction, qui ne se borne pas à éditer des modèles pour son musée, mais qui lui permette encore de mettre ces modèles à la disposition de chaque atelier et de chaque école.

L'Union centrale veut, en un mot, faire pour les industries de la terre, du bois, du métal et des tissus, ce que la commission des monuments historiques a fait, au Trocadéro, pour les architectes, les sculpteurs et les ornemanistes.

Si la commission des monuments historiques avait entrepris de reconstituer, à l'aide d'origi-



naux, le musée des monuments français tenté par Leloir, elle en serait encore à rechercher les occasions qui se font de plus en plus rares pour réunir les premiers éléments de son musée, et ses ressources se seraient rapidement épuisées dès les premières rencontres avec les marchands.

A l'aide des moulages, elle a pu, en moins de quatre ans, présenter au public, à peu de frais, des séries complètes depuis le XIIe jusqu'au XVIIIe siècle.

Le succès a été tel qu'avant même qu'elle eût disposé sa première salle, les épreuves des modèles qu'elle a choisis pour les reproductions étaient réclamées de toutes parts, et que ces modèles, dont le nombre est aujourd'hui considérable, sont d'un tel secours pour les artistes auxquels ils s'adressent, que dans un remarquable discours prononcé récemment à la Sorbonne, M. Castagnary disait que le musée du Trocadéro était un musée vraiment prodigieux.

Il faut, en effet, le confesser très franchement : nous avons beaucoup, presque tout à faire en France, pour le développement ou l'enseignement professionnel à tous les degrés. Les pouvoirs publics s'occupent activement de cette grave question, et ils ont raison de s'en occuper. Rien n'est plus utile, rien n'est plus urgent.

Et en ce qui touche les industries d'art, qui ne sont pas une des branches les moins intéressantes de l'activité nationale, puisque la France y a toujours gardé une supériorité qu'elle doit conserver, l'institution d'un musée d'art industriel offrant à tous, non seulement la vue, mais l'usage des modèles de tous les temps et de tous les styles, fortifiant son enseignement par des conférences et provoquant des concours d'exécution pour encourager la production moderne que l'on sacrifie trop aisément aux choses du passé, est un des instruments de progrès les plus indispensables.

Je le répète, si ce musée devait se borner à recueillir les épaves des collections qui se dispersent, et cela à des prix qui tiennent parfois de la folie, et qui varient selon le goût du jour, les millions n'y suffiraient pas; et, en admettant qu'on réunisse ces millions innombrables, on n'aurait ainsi fait que ce qui a été déjà fait et fort bien fait à Cluny.

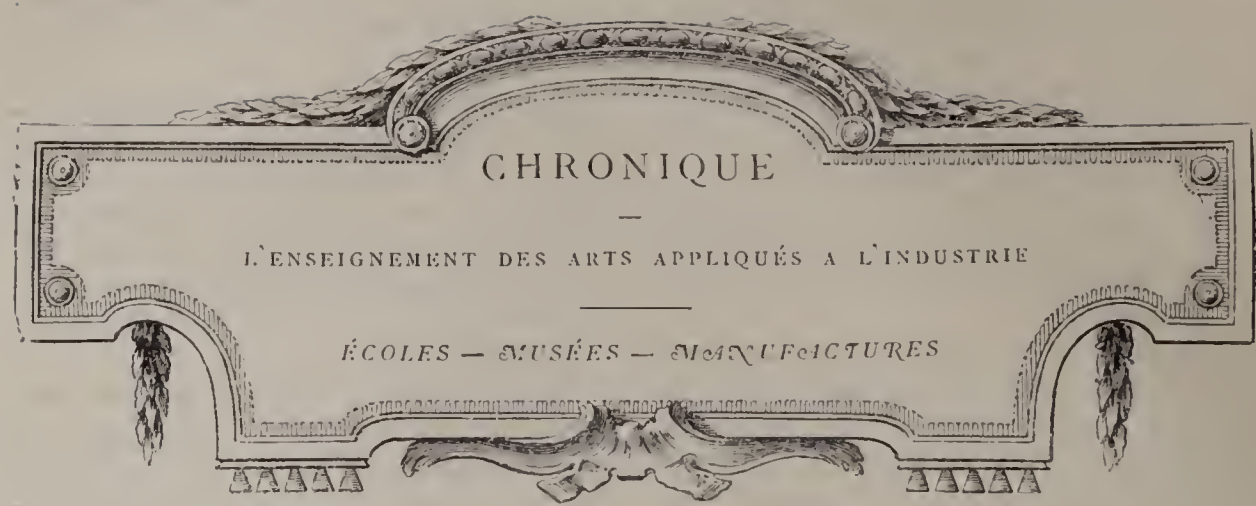
Non, l'œuvre de l'Union centrale des Arts décoratifs est une œuvre de propagande bien plus qu'une œuvre de conservation. Les dons, les prêts viendront accroître les collections d'objets originaux; et quand le musée projeté n'obtiendrait que le dépôt des richesses du mobilier national, prévu par le projet de loi en ce moment soumis aux Chambres, ce musée n'aurait rien à envier à personne pour montrer ce qu'étaient « la science et le goût des ouvriers du passé. »

Si j'insiste, monsieur le rédacteur, sur le caractère que l'Union centrale des Arts décoratifs a la volonté de donner à son musée, c'est que nos projets répondent à un besoin du travail, et non pas simplement à des fantaisies de collectionneurs.

C'est bien le moins que la France, qui a eu la première l'idée d'un musée d'art industriel, ne se croie pas tenue de copier servilement ce qui a été fait à l'étranger, mais qu'elle se munisse d'institutions conformes à la méthode de son esprit, et réellement propres à donner aux travailleurs ce qu'ils attendent depuis si longtemps.

Veuillez agréer, etc.

ANTONIN PROUST.



L'ÉCOLE PROFESSIONNELLE DE VERSAILLES

Le 29 juillet dernier, a eu lieu à Versailles, sous la présidence de M. Antonin Proust, la distribution des prix aux élèves de l'école professionnelle de cette ville. L'assistance était très nombreuse; la salle du théâtre, qui avait été choisie pour cette solennité, était comble.

Après un discours de M. Bertrand et une allocution de M. Ferdinand Dreyfus, M. Antonin Proust a prononcé le discours suivant :

« Mesdames, Messieurs,

« Mes chers enfants,

« Je veux tout d'abord remercier l'honorable M. Bertrand et mon excellent ami, M. Ferdinand Dreyfus, des paroles particulièrement bienveillantes qu'ils ont bien voulu m'adresser. Mais je me demande à ce propos si l'éminent directeur de l'école professionnelle de Versailles, si mon très éloquent collègue n'ont pas quelque peu trahi le programme de la solennité d'aujourd'hui. Lorsque M. Bertrand m'a demandé de venir au milieu de vous, j'avais, en effet, compris que c'était vous seuls, mes chers enfants, que nous devions féliciter; que c'était encore à votre directeur, à vos professeurs, à vos parents, à vos amis, qui vous encouragent dans une voie si utile à l'avenir de notre pays, que nous pouvions prodiguer les éloges. Mais il me paraissait que, pour ma part, j'étais suffisamment récompensé par le très grand honneur que vous m'avez fait en m'invitant à prendre une place qui, depuis vingt ans, a été occupée par tant d'hommes illustres. (Applaudissements.)

« Cependant, puisque je viens d'être l'objet d'une agression aussi courtoise, vous voudrez bien me permettre de vous présenter ma défense.

« Il y a eu, mes chers enfants, à la fin du dernier siècle, une période de dix années environ qui a eu son point de départ à Versailles, qui a ému et bouleversé le monde entier et qu'on appelle la période de la Révolution. Durant ces dix années, la pensée rançaise, qui avait été jusque-là contenue, comprimée et parfois très malmenée, s'est donné libre carrière. Elle a touché à tout, rien ne lui a échappé, et l'on peut dire que toutes les fois que nous accomplissons un acte, il est bien rare que nous n'en trouvions pas tout au moins le germe dans le grand remuement d'idées qui a eu lieu en ce temps-là. (Applaudissements.)

« Je ne veux pas dire qu'il n'y ait aucun mérite à accomplir un acte et que ce soit toujours chose facile que de faire passer une idée dans le domaine des faits. Non. Rien n'est plus difficile. Notre siècle et l'époque dans laquelle nous vivons en savent quelque chose. Mais je veux dire, pour répondre à MM. Bertrand et Dreyfus, que je ne suis, comme bien d'autres, qu'un fils respectueux et dévoué de la Révolution, qui s'est efforcé de réaliser des progrès malheureusement trop modestes.

« Quand j'affirme, d'ailleurs, que tout nous vient de la Révolution, qu'elle a agité, discuté,

formulé toutes les idées, je ne fais que constater un fait à l'appui duquel je vais vous citer un exemple au sujet de cette question de l'enseignement professionnel qui vous intéresse particulièrement.

« Ces jours-ci, je lisais dans un recueil de l'époque révolutionnaire, intitulé : *La Décade philosophique*, une étude de l'aïeul de votre très éminent président, M. Léon Say, une étude de Jean-Baptiste Say. Cette étude est de 1794; elle a pour titre : *De l'Enseignement professionnel*. Jean-Baptiste Say y commente l'article 16 de la première Constitution républicaine qui disait, qu'après un délai de dix ans, nul ne serait inscrit sur les registres civiques s'il n'était en état d'exercer une profession mécanique, en d'autres termes, un métier; Jean-Baptiste Say approuva fort cette disposition législative et, pour la rendre applicable, il conclut à la création d'écoles professionnelles. C'est l'application de cette pensée très juste que vous avez poursuivie et réalisée à Versailles dans des conditions exceptionnellement favorables. Vous avez rencontré un directeur qui a la foi et qui possède cette vertu plus rare de faire partager sa foi. (Vifs applaudissements.) Vous avez eu des apôtres ardents, même passionnés, et, au nombre de ces apôtres, Édouard Laboulaye, dont on peut dire que si l'éloquence est l'art de persuader, il a été l'homme le plus éloquent de son temps. (Applaudissements répétés.)

« Vous avez eu enfin un précurseur, l'excellent M. Pompée. (Nouveaux applaudissements.) J'ai beaucoup connu M. Pompée; je l'ai connu sous l'empire, dans ces congrès *extra muros* que nous tenions à Berne, à Gand, à Bruxelles. Il était fidèle aux exigences de son nom et à ses convictions républicaines en combattant les doctrines de César. (Rires et applaudissements.) Mais il faisait plus : il appliquait les préceptes de son maître Pestalozzi, préceptes qu'on ne saurait trop admirer et que nous devons nous attacher à remettre en honneur. (Applaudissements.)

Ici, vous devez vous faire, mes chers enfants, une réflexion. Vous devez vous demander comment il est possible que depuis si longtemps on n'ait pas appliqué partout le programme de Versailles et comment nous sommes encore si loin, au point de vue de l'enseignement professionnel, du rêve formé par la première République.

« Cela tient à plusieurs raisons. La première, c'est qu'on ne peut pas tout faire à la fois. Dans ces dernières années, et ce sera l'honneur du gouvernement actuel, on a organisé et développé l'enseignement pédagogique, beaucoup à son premier degré, un peu moins au second, un peu plus au troisième, à ce degré où il prend le nom d'enseignement supérieur des lettres et des sciences.

« Est-il possible de greffer l'enseignement professionnel sur l'enseignement pédagogique, c'est-à-dire de l'introduire dans tous nos établissements d'État?

« Oui, jusqu'à un certain point. Mais ce serait se faire d'étranges illusions que de croire que l'enseignement professionnel pourra trouver tout son développement dans nos institutions universitaires.

« Et c'est à ce moment qu'intervient la conception, très simple et très sage, à laquelle M. Ferdinand Dreyfus faisait allusion tout à l'heure, conception qui consistait à créer un ministère spécial de l'agriculture et un ministère spécial des arts.

Le grand citoyen qui dirigeait le cabinet du 14 novembre, l'homme chez qui l'amour passionné de la patrie le disputait au culte qu'il professait pour tout ce qui est humain, pensait, avec sa clairvoyance habituelle, qu'il était nécessaire de créer dans l'intérêt de l'agriculture et dans l'intérêt de nos industries, à côté et au-dessus de nos établissements universitaires, des institutions dues à la collaboration de l'action publique et de l'action privée, et qui donneraient à l'enseignement professionnel toute l'ampleur qu'exigent les aspirations de notre génie national. (Longs applaudissements.)

« Ses projets à cet égard dataient de loin. C'est en 1869 que pour la première fois nous nous en sommes entretenus en visitant cette admirable école de Mulhouse que nous ne pouvons pas, que nous ne voulons pas remplacer. (Nouveaux applaudissements.)

« Quand il parlait d'ailleurs de l'essor qu'il fallait donner par une éducation largement démocratique à l'agriculture nationale et aux industries françaises, qui doivent pour la plupart leur puissance à leur caractère d'art, on sentait qu'il avait au suprême degré toutes les ambitions du patriotisme. Ce n'est pas de lui, en effet, qu'on peut dire qu'il ne regardait pas constamment du côté des Vosges; mais il estimait que quand un pays a en dehors de ses frontières un mouvement d'échanges qui se chiffre par une somme annuelle de plus de 10 milliards, la dé-

mocratie de ce pays a le devoir, après avoir fait de ses enfants les plus instruits et les plus experts, d'agrandir le cercle de son action sous peine de s'enfermer dans le vieux cadre européen et de se livrer avec les nations voisines à cette guerre de tarifs qui peut enrichir quelques-uns, mais qui épuise tout le monde. (Applaudissements.)

« Sur ce point de l'action extérieure, le débat est des plus vifs en ce moment. On voudrait classer la démocratie française selon la donnée du célèbre roman de Cervantès, placer d'un côté les disciples de Don Quichotte et de l'autre ceux de Sancho Pança.

« C'est une classification commode, mais qui résiste à la réalité des choses. La vérité est qu'il ne faut point confondre le recueillement avec la faiblesse, et que les exigences que nous imposent la défense de certains droits n'affectent en rien la volonté unanime de faire respecter la paix générale. (Vifs applaudissements.)

« Je disais tout à l'heure que l'une des raisons pour lesquelles l'enseignement professionnel n'a pas reçu un développement plus rapide, est que l'on ne peut tout faire à la fois. Il y en a un autre. Nous perdons souvent un temps précieux dans des querelles inutiles. Je ne veux pas me permettre de censurer mes contemporains : je ne veux pas me livrer à ce jeu innocent de l'excommunication, bien qu'il paraisse être fort à la mode dans le temps présent. (Rires et applaudissements.) Mais il me sera permis de dire que si l'on employait à accréditer des idées la moitié du temps que l'on perd à discréditer les hommes, les choses n'en iraient pas plus mal. (Très vive approbation.) Et quand je dis accréditer des idées, je me trompe, il suffit de les recueillir.

Dans ce pays de France, on n'a qu'à se baisser pour ramasser le progrès. Il est partout. Il est surtout dans les efforts de l'initiative privée, dont nous médisons volontiers et dont nous ferions mieux de profiter. C'est à l'action privée, en effet, que nous devons presque tous les progrès réalisés dans l'enseignement professionnel : les écoles d'arts et métiers, les écoles d'arts et manufactures, les écoles d'art décoratif, les instituts d'agriculture. Et ce qui est plus grave, c'est que l'étranger sait à merveille ce que nous paraissons ignorer, c'est qu'il s'empare de tous les perfectionnements dont nous avons l'idée avant que nous les mettions en pratique. J'ai fait dans ces dernières années un voyage d'exploration aux pays anglais et allemands. Soit dit en passant et en toute confidence : les progrès de nos concurrents ne sont pas aussi rapides que l'on veut bien le dire. Il se passera bien du temps avant que les artistes et les artisans de l'Angleterre et de l'Allemagne acquièrent ce je ne sais quoi dont parlait M. Thiers, ce je ne sais quoi qu'on a dans la main, qui ne se définit pas, mais qui donne à toutes choses un charme inexplicable. Il se passera bien du temps avant que la femme anglaise ou allemande puisse rivaliser avec la femme française, cette grande directrice de nos industries parisiennes, qui sont les premières industries du monde. (Applaudissements.) Mais ce qui frappe, c'est la promptitude avec laquelle on s'approprie de toute part nos idées françaises alors que nous les avons à peine formulées. J'étonnerais peut-être M. Bertrand, si je lui disais qu'il me serait facile de lui citer, à Berlin, à Nuremberg, des écoles exactement calquées sur le modèle de la sienne. A ces écoles il manquait l'autorité du directeur, le talent des professeurs, l'intelligence des élèves. C'est à aider cette autorité, c'est à encourager ces talents, c'est à développer les intelligences que les pouvoirs publics doivent s'employer ; c'est, en un mot, en secondant toutes les œuvres de l'initiative privée que le gouvernement de la République donnera à l'enseignement professionnel la grande place qu'il doit avoir dans notre éducation démocratique. (Applaudissements.)

« Quant à vous, mes chers enfants, l'éducation que vous recevez ici, par son caractère essentiellement pratique, vous prépare mieux que toute autre à votre rôle de citoyens. Elle vous prépare à être des serviteurs utiles de cette vaillante démocratie qui n'oublie jamais ceux qui la servent. » (Longs applaudissements.)

NOS ÉCOLES DIPLÔMÉES A L'ÉTRANGER.

Un grand diplôme d'honneur a été décerné, à la suite de l'exposition universelle de la Nouvelle-Orléans, au ministère de l'instruction publique de France, pour son exposition collective,

et en particulier pour son exposition d'enseignement primaire, primaire supérieur et d'enseignement de l'art.

Voici le détail des récompenses spéciales obtenues par les écoles d'art qui ont tant contribué au succès de la section française d'éducation.

Un diplôme d'honneur a été décerné à l'école nationale des beaux-arts de Lyon, aux écoles municipales des beaux-arts de Bordeaux, Marseille, Toulouse et Tours, aux écoles nationales d'art décoratif de Paris, de Limoges et de Nice, à l'école nationale des arts industriels de Roubaix, aux écoles académiques de Lille et à l'école nationale de dessin pour les jeunes filles, sise à Paris.

Les écoles nationales des beaux-arts d'Alger, de Bourges et de Dijon ont reçu un diplôme de second ordre, ainsi que les écoles régionales des beaux-arts de Clermont-Ferrand et de Poitiers, les écoles académiques de Douai et de Valenciennes, et l'école municipale d'art décoratif de Saint-Pierre-lès-Calais, créée il y a trois ans à peine, et qui rend déjà de si grands services à l'industrie de la dentelle.

Ajoutons qu'à la même exposition, l'école professionnelle Bischoffsheim a eu le diplôme d'honneur et la médaille d'or. Elle avait eu déjà, l'année dernière, le diplôme d'honneur à Londres.

L'ÉCOLE D'HORLOGERIE. — La distribution des récompenses de la chambre syndicale et de l'école d'horlogerie de Paris a eu lieu le 5 juillet, au Trocadéro, sous la présidence de M. Antonin Proust.

L'immense salle du Trocadéro était trop petite pour contenir la foule des invités.

Dans une allocution, M. Rodanet a d'abord fait connaître que l'œuvre de l'enseignement technique, entreprise depuis cinq ans par le comité, était en pleine prospérité.

« Nos apprentis, a-t-il dit, ont trouvé un enseignement pratique et des secours quotidiens auprès des patrons ; ils ont fait, grâce à l'émulation, d'immenses progrès, dont on peut voir les preuves par l'exposition de leurs produits dans le palais du Trocadéro. » M. Rodanet a également constaté une amélioration dans la situation des ouvriers de la chambre syndicale.

M. Antonin Proust a pris à son tour la parole, et énergiquement encouragé ouvriers et apprentis à se préparer à la grande Exposition universelle de 1889.

Les deux orateurs ont été chaleureusement applaudis.

On a ensuite proclamé les lauréats. Ont été nommés officiers d'académie : MM. Lioret et Écalle.

MANUFACTURES

LE PRIX DE BEAUVAIS. — Le jury du concours institué par la manufacture de Beauvais a rendu le mois dernier son jugement, après examen des projets exposés à l'École des beaux-arts, sous la présidence de M. Kaempfen.

Il a été unanime pour déclarer que rarement on avait vu un ensemble de compositions aussi bien faites. Il a regretté de ne pouvoir disposer de récompenses suffisantes pour les œuvres qui en étaient dignes.

Le sujet du concours à juger était un paravent de quatre ou six feuilles. Vingt-six concurrents avaient envoyé des projets.

Le nombre des votants était de 12, la majorité absolue de 7. Au premier tour, le projet n° 17 a obtenu 12 voix; le n° 19 et le n° 23 chacun 9; le n° 22 en a obtenu 7.

En conséquence, M. Mazerolle, auteur du projet 17, M. Félix Thomas et M. Rémy Delhomme, auteurs des projets 19 et 23, ainsi que M. Delattre, auteur du projet 22, ont été déclarés lauréats de la première épreuve.

Ces quatre concurrents se partageront le premier prix de mille francs et seront invités à fournir d'ici à trois mois une nouvelle maquette consistant en une feuille de ce même paravent à la grandeur d'exécution.

C'est sur cette seconde épreuve que le jury se prononcera d'une façon définitive. Le prix, on le sait, est de 2,000 francs.

LES CUIRS DE CORDOUE

Les Cuirs de Cordoue. — *L'Intermédiaire des Chercheurs et des Curieux*, que dirige excellemment M. Lucien Faucou, publie dans son numéro du 25 juin la question suivante :

« Dans quels ouvrages pourrait-on trouver des renseignements historiques sur l'industrie des cuirs employés jadis en *ameublement*, tentures, sièges, etc. ?

« Nous n'avons trouvé aucun spécimen de ce genre de décoration au Musée des Arts décoratifs.

« Le musée de Cluny possède divers coffrets, coffres, paravents, tentures, tableaux sur basane, mais ces objets sont catalogués sans notice.

« Le *Dictionnaire du Mobilier* de Viollet-Leduc consacre environ dix lignes à cette matière, sur laquelle Larousse, Demmin, Maze-Sensier ne fournissent pas d'éclaircissement.

« Nous laissons de côté les cuirs ornés par les relieurs. »

Nous répondrons à la question posée à *l'Intermédiaire* que les documents positifs sur l'origine et la fabrication des cuirs gaufrés, estampés, dorés, etc., jadis employés dans l'ameublement, ne sont pas, en effet, des plus nombreux ni des plus complets, mais qu'il en existe cependant. Il est vrai que c'est ailleurs que dans le *Dictionnaire Larousse*, dont l'érudition de troisième main n'a jamais eu de prétention révélatrice, qu'il faut aller les chercher.

Albert Jacquemart, dans son *Histoire du Mobilier* (Paris, Hachette, 1876, 1 vol. in-8), a consacré cinq à six pages à ce sujet ; le savant baron Ch. Davillier a publié, de son côté, une brochure intitulée *Notes sur les cuirs de Cordoue, guadamaciles d'Espagne*, etc. (Paris, Quantin, 1878), dans laquelle il donne de précieux éclaircissements sur les origines des cuirs gaufrés de l'Espagne ou *guadamaciles*, suivant le nom général qu'on leur donnait dans ce pays. On peut citer encore l'ouvrage de M. de la Quérière, *Recherches sur le cuir doré* (Rouen, 1830, in-8), sans compter divers autres livres où se trouve mentionnée ou décrite cette industrie, tels que : l'*Histoire du commerce entre le Levant et l'Europe*, de M. Depping (1830) ; *L'art de travailler les cuirs dorés et argentés*, de Fougeroux de Boudaroy (1762, in-fol. avec pl.), qui contient les détails les plus étendus sur la fabrication telle qu'on la pratiquait à Paris au siècle dernier ; le *Dictionnaire du commerce*, de Savary des Bruslons, (à l'article *Tapisserie*), etc., etc. Voilà pour la France. En Italie, quelques auteurs se sont aussi occupés de ce sujet. En Angleterre, le *South Kensington Museum* possède une belle collection de cuirs gaufrés ou guadamaciles d'Espagne, et le catalogue renferme des renseignements excellents qui sont à consulter.

De la lecture de ces divers ouvrages il résulte que l'usage de peindre, dorer, argenter et gaufrer le cuir remonte au moins au XIe siècle. D'après

M. Henri Duveyrier, cité par M. Charles Davillier, l'industrie du cuir gaufré était déjà en pleine prospérité au XIIe siècle, dans la ville de Ghadamès (Afrique). Les Arabes d'Espagne, qui avaient de fréquents rapports avec l'Afrique du Nord, en tirèrent le cuir *ghadâmesi*, dont ils conservèrent le nom, en faisant *guadamecil, guadamacile*. Aujourd'hui encore, on trouve à Ghadâmès des cuirs qui sont fort recherchés. Parmi les villes d'Espagne où l'industrie des cuirs dorés s'étendit le plus rapidement, se trouve Cordoue, d'où le nom de *cordouanes* donné parfois à ces tentures. Le voyageur Ambrosio di Moralès, décrivant cette ville, au XVIe siècle, parle du joli aspect que donne aux rues de Cordoue le spectacle des cuirs qu'on expose au soleil, une fois dorés, travaillés et peints : « C'est un beau coup d'œil, dit-il, de voir les rues ainsi tapissées avec tant de splendeur et de variété. » A cette époque, c'est-à-dire au XVIe siècle, les cuirs sont rehaussés d'ornements d'une grande finesse, imprimés au moyen de petits fers, comme sur les anciennes reliures. Ils représentent ordinairement, dit le baron Ch. Davillier, des chevaux marins, des vases, des arabesques ; ce sont les plus anciens que l'on connaisse. La série que possède le *South Kensington Museum* est dans ce goût. La dimension des morceaux, qui résulte de la grandeur des peaux, est d'environ $0^{m},65$ de haut sur $0^{m}60$ de large.

A côté des cuirs de Cordoue, il y avait en Espagne, au XVIIe siècle, ceux de Ciudad-Real, puis Séville, de Barcelone, où le baron Davillier a trouvé les statuts donnés en 1539 à la corporation des ouvriers qui exerçaient le métier de *guadamacilero*.

En France, les tentures en cuir peint et doré avaient commencé à paraître au XVe siècle, chez quelques très riches seigneurs. Henri IV, comme nous l'apprend Mézeray, fit établir à Paris deux manufactures de cuirs dorés, dans les faubourgs Saint-Honoré et Saint-Jacques. On faisait soit des tentures fixes, soit des tentures mobiles. Quelquefois, par-dessus le fond doré, on faisait peindre divers sujets. Le musée de Cluny possède une série de peintures de ce genre, provenant d'une ancienne maison de Rouen : on voit sur la basane, dorée et travaillée au petit fer, *Rome assise portant la Victoire*, etc. Les fabriques fondées par Henri IV paraissent avoir eu une grande activité ; elles avaient à lutter contre la concurrence, car non seulement d'Espagne il arrivait des cuirs gaufrés, mais aussi du Portugal et des principales villes des Flandres ou d'Italie. Les ornements n'avaient plus l'élégance ni la finesse de ceux d'Espagne, au XVIe siècle, mais ils conservèrent un certain aspect imposant sous Louis XIV. Chaque ville d'ailleurs avait un genre différent. Au XVIIe siècle, le goût de l'enluminure devient excessif et les sujets les plus variés se voient sur les tentures de cuir. Au point de vue de l'art, c'est l'époque de la décadence pour ces tentures, d'une fabrication d'ailleurs fort coûteuse, et qu'on abandonna peu à peu pour en arriver aux étoffes et au papier peint, qui décorent maintenant nos appartements.

BIBLIOGRAPHIE

Jules Quicherat, *Mélanges d'archéologie et d'histoire, Antiquités celtiques, romaines et gallo-romaines*. 1 volume, Paris, Alphonse Picard, rue Bonaparte, 82 ; 1885.

Peu d'hommes ont obtenu du premier coup, dans l'archéologie, une place aussi brillante, aussi incontestée que M. Jules Quicherat.

Nous devons avoir une vive reconnaissance à MM. Castien, Giry et de Lasteyrie pour avoir réuni en volume les œuvres si multiples de l'ancien directeur de l'École des Chartes.

C'est sur les sujets les plus différents, dans les recueils les plus divers, qu'il a publié des quantités d'articles et des notes, écrits avec cette science profonde et cette clarté d'exposition qui rendaient toutes ses productions si attrayantes. Dans le premier volume, seul paru aujourd'hui, nous retrouvons tout ce qui est relatif à la conquête des Gaules, ainsi que des discussions avec les historiens les plus considérables de notre époque.

Nous ne pouvons donner ici l'exposé beaucoup trop long des théories qu'il a soutenues ni des

versions qu'il a combattues. Nous chercherons plutôt à signaler deux ou trois points de son livre, qui se rapportent à l'art industriel des Gaules, qui touchent par conséquent à l'œuvre entreprise par notre revue.

Nous parlerons d'abord de boucles d'oreilles et d'un diadème découverts en Suisse.

La boucle d'oreilles est un croissant dont les deux pointes sont tournées en bas, tandis que le centre de la partie la plus large est rattaché à l'oreille par un ornement en forme d'A.

Cette forme mérite d'être signalée, par ce qu'elle ne se retrouve nulle part ailleurs.

Quant au diadème, c'est une lame d'or plus épaisse qu'une pièce de 20 francs. Il semble avoir été coulé dans la forme circulaire, car on n'aperçoit sur tout son pourtour aucune trace de soudure. Avant d'être enfoui, il a été déformé au moyen d'une pince, dont la morsure est visible en plus de vingt endroits.

La largeur de la lame est de plus de 4 centimètres; dans le milieu, court un ornement en relief d'une richesse extrême. Il est composé comme il suit : 1° un rang de perles; 2° un listel; 3° un rang de feuilles semblables à celles du lotus; 4° un listel; 5° un rang de couples de perles encadrées d'un cartouche; 6° un listel; 7° un entrelac, produit par la course inverse de deux tigettes; 8° un listel; 9° enfin un nouveau rang de perles, précédé d'un bandeau lisse. Le tout est disposé parallèlement.

Après ces pièces, vient la plus curieuse de toutes : une épée, dont nous reproduisons la gravure. Elle a été trouvée à côté d'un squelette et elle est évidemment gauloise.

Comme toutes les armes de cette espèce, elle avait un fourreau de fer mince, dont on n'a rien pu conserver à cause de son état de destruction. La longueur totale, lame et poignée, est de 45 centimètres; elle est moindre, par conséquent, que celle des autres épées de fer; mais ce qui distingue celle-ci, c'est que la poignée est en bronze, ou du moins en fer recouvert d'une enveloppe de bronze. De plus, cette partie est figurée par un homme qui lève les bras et écarte les jambes. La tête et les bras produisent un pommeau accompagné de deux antennes. La tige de la poignée est fournie par le buste, les jambes formant la garde, qui est rabattue sur la lame, à la mode gauloise. Au lieu de pieds et de mains, les membres ont pour extrémités des boutons.

On trouve sur des pommeaux d'épée des figures d'hommes qui rappellent de loin celle-ci; elles sont décrites dans les *Kemble's horæ ferales*, de M. Francks.

L'espace nous manque pour décrire toutes les pièces intéressantes signalées dans ce livre et nous y renvoyons le lecteur, qui y puisera certainement des renseignements précieux sur la matière.

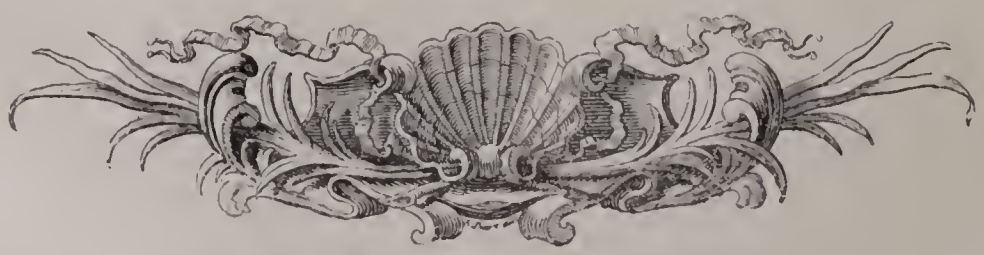
Mais, avant de terminer, qu'il nous soit permis de féliciter et de remercier les éditeurs, qui en publiant les œuvres de M. Quicherat, ont rendu hommage à sa mémoire, si chère à tous ceux qui l'ont connu et en même temps ont rendu un réel service aux archéologues et surtout à tous les artistes.

Un seul reproche est à faire dans cette publication : pourquoi l'impression du livre est-elle désagréable? Le caractère employé est mauvais et peu lisible; l'Union centrale depuis longtemps émet le vœu que nos imprimeurs reviennent aux saines traditions des imprimeurs français d'autrefois; qu'ils imitent donc les Étienne, les Jansen, les Vascossan et surtout les Didot! Pourquoi, dans un ouvrage sérieux, ne pas prendre le caractère le plus agréable à lire, le caractère Didot?

Laissons à nos éditeurs et à nos auteurs le soin de méditer cette observation.

Ils gagneront les uns et les autres à être lus avec facilité, car leurs œuvres n'en auront que plus d'attrait et par suite plus de lecteurs.

GERMAIN BAPST.

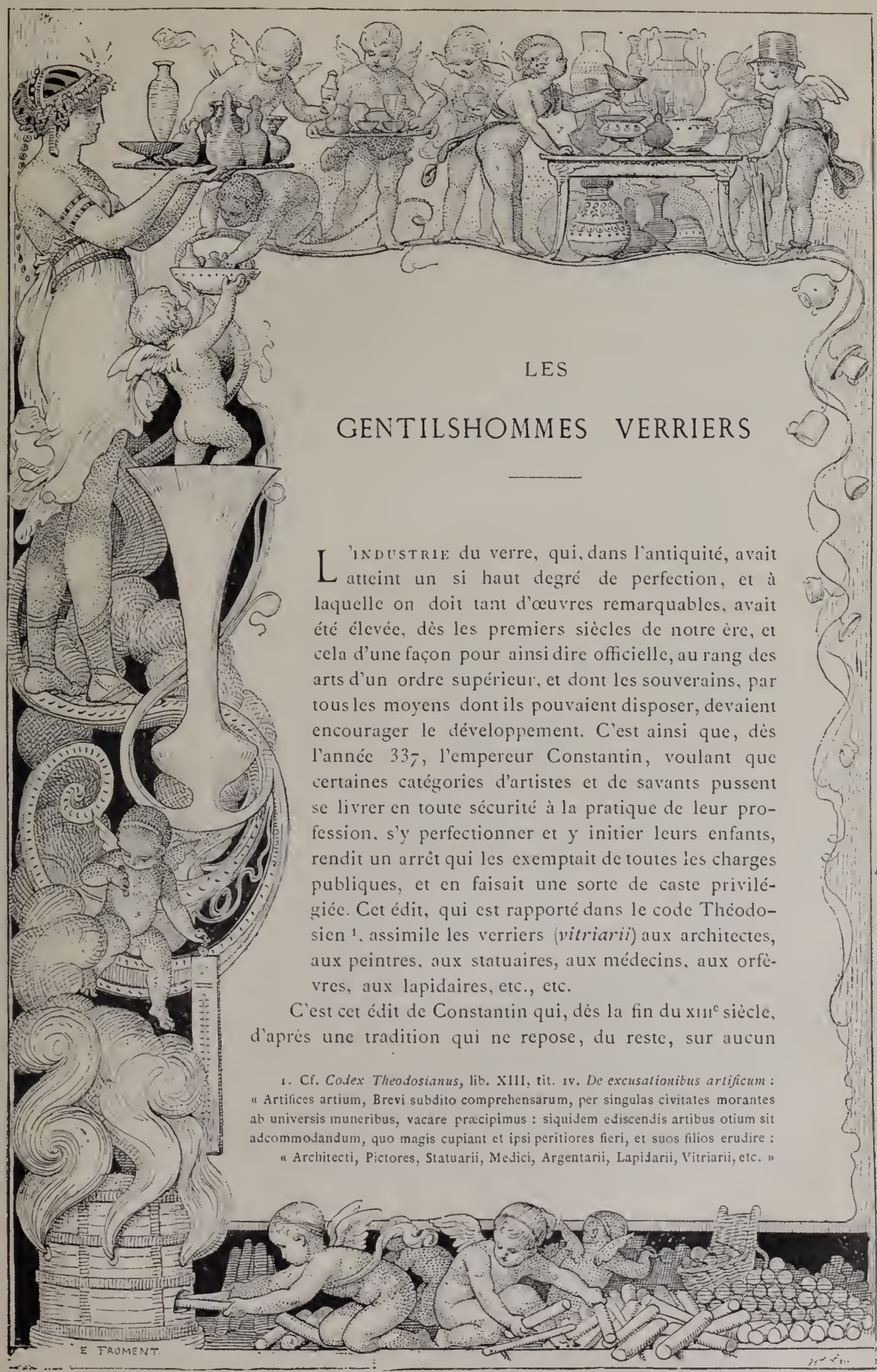


VERRERIE ANTIQUE

PHOTOTYPIE BERTHAUD — 9, RUE CADET

AIGUIÈRE EN VERRE IRISÉ

(COLLECTION JULIEN GRÉAU)



LES

GENTILSHOMMES VERRIERS

L'INDUSTRIE du verre, qui, dans l'antiquité, avait atteint un si haut degré de perfection, et à laquelle on doit tant d'œuvres remarquables, avait été élevée, dès les premiers siècles de notre ère, et cela d'une façon pour ainsi dire officielle, au rang des arts d'un ordre supérieur, et dont les souverains, par tous les moyens dont ils pouvaient disposer, devaient encourager le développement. C'est ainsi que, dès l'année 337, l'empereur Constantin, voulant que certaines catégories d'artistes et de savants pussent se livrer en toute sécurité à la pratique de leur profession, s'y perfectionner et y initier leurs enfants, rendit un arrêt qui les exemptait de toutes les charges publiques, et en faisait une sorte de caste privilégiée. Cet édit, qui est rapporté dans le code Théodosien [1], assimile les verriers (*vitriarii*) aux architectes, aux peintres, aux statuaires, aux médecins, aux orfèvres, aux lapidaires, etc., etc.

C'est cet édit de Constantin qui, dès la fin du XIIIe siècle, d'après une tradition qui ne repose, du reste, sur aucun

1. Cf. *Codex Theodosianus*, lib. XIII, tit. IV, *De excusationibus artificum* : « Artifices artium, Brevi subdito comprehensarum, per singulas civitates morantes ab universis muneribus, vacare præcipimus : siquidem ediscendis artibus otium sit adcommodandum, quo magis cupiant et ipsi peritiores fieri, et suos filios erudire : « Architecti, Pictores, Statuarii, Medici, Argentarii, Lapidarii, Vitriarii, etc. »

document bien authentique, aurait été invoqué par certains verriers de la Champagne pour obtenir de Philippe le Bel, le premier roi de France qui ait été comte de cette province, des privilèges qui leur créèrent ainsi une sorte de noblesse, tous les privilèges se rattachant alors à la caste nobiliaire.

Jusqu'à cette époque, les quelques verriers dont on a rencontré les noms dans les actes publics sont mentionnés comme étant de simples artisans, ou du moins sans que rien indique que la corporation à laquelle ils appartenaient ait continué à jouir des avantages qui lui avaient été accordés autrefois par Constantin. Tels sont Ragenut et Balderic, cités dans une charte de Charles le Chauve, de l'année 863 [1], et, plus tard, Robert, qui figure comme témoin d'une donation faite en 1088 à l'abbaye de Maillezais [2], dont les noms sont suivis de la simple mention *vitriarius*. Cette désignation seule se retrouve longtemps encore après le XIIIe siècle et nous avons vu que dans les *Comptes royaux* de 1382, les verriers qui avaient fait présent de verres fabriqués par eux au roi Charles VI sont simplement appelés « Guillaume, le voirrier, » ou « Jehan, le voirrier, de la forest Dotte. »

Cependant Charles VI, qui, ainsi que nous l'avons fait remarquer à l'occasion de ces présents, portait dès sa jeunesse un très grand intérêt à l'art de la verrerie, nous paraît avoir encouragé, plus qu'aucun autre roi de France, les prétentions des verriers à la noblesse, prétentions qu'ils justifiaient par la profession même qu'ils exerçaient, et non par une noblesse d'origine; c'est du moins ce qui résulte des *lettres royales* concédées par le roi aux verriers de Mouchamps (ou Moulchamps), dans le bas Poitou.

« Charles, par la grâce de Dieu, roy de France, etc... Reçeu avons l'humble supplication de Philippon Bertrand, maistre de la verrerye du parc de Moulchamps, pour luy et pour les autres verriers dudit lieu, ses alloués, contenant que tous verriers soient et doient estre, *à cause du dict mestier de verrier*, de toute ancienneté tenuz et reputez pour nobles personnes; car *à cause de la noblesse du dict mestier*, aucun ne puet, ne doit estre reçeu à icelui mestier, s'il n'est nez et extraict, de par son père, d'austres verriers, et que ledict suppliant et ses dicts alloués, qui sont verriers nez et extraicts de par leurs pères, d'aultres verriers, *à cause du dict mestier*, soient et doient estre tenuz et reputez pour nobles, et par ce, doient joïr et user de tous les droicts, franchises, libertés et privilèges desquels usent et joyssent et ont accoustumé de joyr et user les aultres nobles du pays, et à cause de ce doient estre francs, quittes et exempts de toutes tailles et fouages [3], sans que aux dictes tailles et fouages aulcun les y puisse ne doie de raison mettre ne imposer avecques les non nobles du dict païs; mesmement que les aultres verriers d'icelui païs, *à cause et pour raison d'icelui mestier de verrier*, sont tenus et gardez paisiblement et sans contradiction ez franchises, libertez, droicts et privilèges dessus déclairés. Néanmoins aulcun hayneux et malveillans d'icelui suppliant et de ses dicts alloués verriers, contre raison se sont depuis certain tems en çà efforciez et s'efforcent de jour en jour de les mettre et imposer avec les non nobles du dict païs, aux tailles et fouages ayant cours en icelui païs, qui est contre raison les droicts, privilèges et franchizes et libertez dessus dictes... Pourquoy, Nous, ces choses considérées, vous mandons et comectons que s'il vous appert des choses dessus dictes, vous, ledict suppliant et ses dicts alloués verriers ne souffrez estre mis ne imposez avecques les non nobles aux tailles et fouages aiant cours ondit pays.

« Donné à Paris, 24e jour de janvier de l'an de grâce 1399 [4]. »

1. Cf. Champollion-Figeac, *Documents inédits*.
2. Citée par Benj. Fillon dans l'*Art de terre chez les Poitevins*.
3. Redevance exigée pour chaque feu sur les biens roturiers.
4. *Annales de la Société académique de Nantes*, t. XXXII, p. 213.

On voit, par ces *lettres royales,* qui sont, jusqu'à présent du moins, le plus ancien témoignage connu des privilèges accordés en France aux verriers, que ces privilèges ne leur avaient pas été concédés parce qu'ils étaient nobles, mais bien parce qu'ils exerçaient un métier qui, « de toute ancienneté, » était réputé comme noble, suivant une tradition que ne connaissaient pas, ou une interprétation que ne reconnaissaient pas les collecteurs des impôts.

Mais si ces privilèges ne conféraient pas la noblesse à ceux qui les obtenaient, ils les classaient cependant à un rang supérieur à celui qu'occupaient les autres artisans; aussi les souverains songèrent-ils par la suite à en faire profiter les gentilshommes que leur peu de fortune mettait dans une situation précaire, et qui, par cela même qu'ils s'adonnèrent à « ce noble mestier », ne dérogèrent pas à leur noblesse. Le peuple s'imagina alors que l'art de la verrerie anoblissait ceux qui le pratiquaient, tandis qu'au contraire, avant de les faire profiter du privilège de la noblesse, on exigeait d'eux d'une manière sévère qu'ils justifiassent de leur extraction noble, et que, suivant une expression ancienne, « pour faire un gentilhomme verrier, il fallait d'abord prendre un gentilhomme. »

C'est ce que confirme également l'auteur d'une savante *Dissertation sur la verrerie*, publiée dans le *Journal de Trévoux :* « Ce n'est donc point, dit-il, le métier qui donne la noblesse à ces ouvriers, comme quelques auteurs mal instruits l'ont avancé; c'est la permission et la tolérance des princes qui, pour l'avantage du commerce, ont bien voulu rendre compatible l'ouvrage avec la qualité de l'ouvrier, et ont fait que le métier de verrier s'est élevé au rang de ceux qui l'exercent, devenant noble entre les mains d'un noble, et restant roturier dans celles d'un roturier [1]. »

Plusieurs arrêts ont été rendus dans ce sens à différentes époques; nous citerons notamment celui de la cour des aides de Paris, en 1581, par lequel un gentilhomme verrier fut déclaré exempt de la taille, après avoir justifié qu'il « estoit issu de noble et ancienne lignée », et avoir communiqué une enquête de filiation. Au mois d'août 1597, cette cour jugea de la même façon en faveur des gentilshommes verriers de Melun, et, en avril 1601, les verriers de Charlet, de Fontenay et de Tiérache en Picardie, ainsi que ceux de Princeaux, près Nevers, obtinrent également un arrêt qui confirmait leurs privilèges, mais qui portait cette restriction notable : « ... Sans que, à l'occasion de l'exercice et traffic de verrerie, ces verriers puissent prétendre avoir acquis le droit de noblesse ni le droit d'exemption; comme aussi sans que les habitants des lieux puissent prétendre que les verriers fassent acte de dérogeance à noblesse. »

Haudicquer de Blancourt, que nous avons déjà eu occasion de citer, et qui connaissait bien les conditions dans lesquelles s'exerçait la verrerie à l'époque où il vivait, c'est-à-dire dans la dernière moitié du XVIIe siècle, surtout en Normandie, dit à propos des gentilshommes verriers : « Ils ont obtenu de grands et béaux privilèges au sujet de cet art; mais le principal est celuy de *faire travailler* et de *travailler* eux-mêmes sans déroger à leur noblesse. Les premiers qui les ont obtenus, suivant tous les historiens qui en ont parlé, sont les ouvriers des grosses verreries, et, quoique leur travail ne soit en usage que plusieurs siècles après celuy des petites verreries [2], ils les ont néanmoins prévenus sur ce point d'honneur, qui fait un si grand mouvement parmy tous les hommes de cœur [3]. Je

1. Cf. *Dissertation sur la verrerie*, par M. Beneton de Perrin, écuyer, publiée dans les *Mémoires pour l'histoire des sciences et des beaux-arts* (plus connus sous le nom de *Journal de Trévoux,* octobre 1733).

2. Le verre à vitre étant désigné autrefois sous le nom de *gros verre*, on donnait le nom de *grosses verreries* aux manufactures dans lesquelles on le fabriquait, par opposition aux *petites verreries* dans lesquelles on ne faisait que de la *gobeletterie.*

3. L'auteur de la *Dissertation* que nous avons citée va même plus loin et dit positivement que ce privilège de travailler *sans déroger* ne fut accordé que pour les fabriques des *verres à vitres* ou *grosse verrerie :* « Ce n'est que par

diray à ce sujet que c'est une erreur populaire, ou plutost parmy le vulgaire, de croire que l'art du verre annoblisse ceux qui le travaillent; et au contraire que la pluspart de ceux qui ont obtenu des privilèges pour établir des verreries estoient gentilshommes d'extraction; leurs privilèges portant qu'ils pourront exercer ou faire exercer cet art sans déroger à leur noblesse, en sont une preuve convaincante. Ce qui a été confirmé par tous nos rois, puisque, dans toutes les recherches qui ont été faites de faux nobles jusqu'à présent, jamais l'on n'a donné aucune atteinte à ces privilèges, y ayant été maintenuz et leur postérité... »

Mais si les verriers qui n'étaient pas d'extraction noble ne jouissaient pas, comme les propriétaires des grosses verreries, des privilèges de la noblesse, ils n'en avaient pas moins beaucoup d'autres qui leur venaient de leur profession elle-même, ainsi que le prouve le préambule des lettres patentes datées de Lyon (octobre 1574), et par lesquelles Henri III confirme aux verriers de son royaume les privilèges qu'ils avaient obtenus de Charles IX, son prédécesseur :

« . . . Soit cognu et manifestez à un chascun que nous avons admis et acceptez l'humble supplicque des nobles hommes de l'art et science verrière de nostre royaume; provinces, lieux et domaines qui sont soub nostre juridiction, les déclarant francs, libres, immuns et exemps ou privilégiez, comme ils ont exposez et suppliez, tant eux que leurs serviteurs, comme aussy les marchands qui vendent et tienent marchandises pour faire verres, soyent-ils rompus ou entiers ou vrayment tout aultre sorte de matière pour faire verres, ceux qui les portent ou gouvernent, et les faisans conduire, nous les privilégions en tout temps, exemptons de toute sorte de taille ou collectes, d'aide, subside, indictions, coustumes, touchages, peines, etc. [1]. »

Ces privilèges, on le voit, étaient, à quelques exceptions près, ceux dont jouissait la noblesse, et dans plusieurs contrées on y avait même ajouté un droit réservé exclusivement aux nobles, celui de chasser dans les forêts ou les fours étaient établis; d'autre part, cependant, les verriers étaient assujettis au payement annuel d'un petit cens, et si cette redevance était trop peu de chose pour constituer une charge, elle suffisait du moins pour que leur condition ne fût pas absolument la même que celle des gentilshommes d'armes et de nom. C'est par là, du reste, que fut ruinée la prétention à la noblesse que les verriers croyaient tirer de l'exercice même de leur profession. Le taux de la redevance qui leur était imposée s'éleva graduellement, et l'augmentation fut telle, que bientôt leur industrie ne fut plus considérée comme franche; on se demanda de quelle valeur était la prétention de ces industriels qui, vivant du travail de leurs mains et payant le droit d'exercer ce travail, voulaient se soustraire, comme gens de qualité, aux autres charges publiques, et c'est alors que la question, longuement débattue, fut définitivement réglée par l'arrêt de 1601, que nous avons cité : le privilège de noblesse fut maintenu à ceux qui en avaient joui précédemment; mais pour être verrier on ne fut plus gentilhomme.

politique que nos princes ont permis aux gentilshommes de faire commerce et de fabriquer le gros verre, attendu le besoin que l'on en avoit, depuis que l'on eut commencé à s'en servir pour fermer les maisons.

« Avant cela, il y avoit depuis longtemps des petites verreries en France, de même que dans les autres roïaumes étrangers; mais le travail du petit verre n'exigeoit ni ne procuroit à ces artistes aucun avantage du côté de la naissance; le métier étoit permis à tout le monde.

« Ce n'est que pour engager des personnes riches à soutenir la dépense des grosses verreries qui s'établissoient alors, que l'on accorda à ces personnes des privilèges qui témoignassent que la naissance distinguée ne devoit point être un obstacle à se mêler d'un pareil commerce. Pour cela, les souverains affectèrent d'abord de n'accorder ces privilèges qu'à des gentilshommes attachés à eux, et dont ils voulurent récompenser les services. »

1. Citées par M. A. Pinchart, d'après la collection des *Archives héraldiques* de J.-G. Le Fort.

Les verriers lorrains n'avaient pas accepté facilement cette augmentation de la redevance qu'ils devaient payer, et prétendaient jouir toujours des prérogatives qui avaient été concédées à leurs ancêtres par Jean de Calabre, en 1448, prérogatives qui avaient été renouvelées en 1469 d'abord, et en 1526 ensuite. Profitant, à cette époque, d'un incendie dans lequel les *lettres* originales avaient été détruites, ils en avaient demandé d'autres, rédigées conformément à « une copie signée autenticquement », qu'ils avaient conservée, et qu'ils montrèrent. On leur octroya alors une nouvelle charte, déposée aujourd'hui à la Bibliothèque nationale[1], et dans laquelle nous relevons plusieurs passages, qui justifient les prétentions de leurs descendants, celui-ci entre autres :

« Comme lesdits maistres et ouvriers de voires soient à cause de leur mestier et doibvent elle attaque leurs poumons et les dessèche, ce qui fait que la plupart d'entre eux sont pâles et de courte vie, à cause des maux de teste et de poitrine que le feu leur cause : ce qui a fait dire à Libanius que ces ouvriers ayant le corps débile et infirme, ont recours au vin et s'enyvrent facilement, cet auteur nous assurant que c'est leur véritable caractère. Cependant je diray en faveur de ces messieurs que ce caractère n'est pas général, en ayant connu et même en connaissant encore quelques-uns qui n'ont pas ce défaut.[2] »

Quoi qu'il en soit, malgré le peu de considération que l'on avait généralement pour eux, et peut-être même à cause de ce peu de considération, les verriers lorrains, notamment ceux de la vallée de Biesme, tenaient à leurs anciens privilèges, surtout à celui qui les exemptait du payement des tailles et impôts, que les communes sur lesquelles leurs usines se trouvaient établies refusaient d'admettre. Aussi s'adressèrent-ils à Henri IV, lors d'un voyage que ce monarque fit dans leur pays en 1603, afin de provoquer, ainsi que nous l'avons dit plus haut, une nouvelle reconnaissance de leurs droits. Là encore, ils eurent gain de cause, et par lettres patentes datées du mois de juillet ils furent maintenus dans tous leurs privilèges, à la condition toutefois d'appartenir aux familles auxquelles ces privilèges avaient été concédés autrefois[3].

En somme, ces gentilshommes verriers souffreteux, déguenillés, et qui couraient les forêts en sabots, formaient véritablement une sorte de caste à part; en butte tout à la fois aux dédains et à la jalousie, ils vivaient absolument entre eux, et c'est parmi eux qu'ils contractaient des alliances, dans la crainte, disaient-ils, de se mésallier, mais en réalité pour garder bien intacts leurs privilèges et prérogatives, et les mettre à l'abri de toute attaque. Cet état de choses dura jusqu'au moment où ce qui restait de ces familles « trouva, dit Buirette[3], dans la duchesse d'Elbeuf, dame de Vienne-le-Château, baronnie située dans la vallée de Biesme, une puissante protectrice, qui fit placer leurs fils dans les écoles militaires et leurs filles à Saint-Cyr. Ces jeunes gens rapportèrent dans leurs familles de l'instruction et l'usage du monde. Plusieurs entrèrent dans la maison du roi, dans différents régiments, dans l'artillerie et le génie militaire. Tous y servirent avec honneur et distinction[4]. »

A côté de ces verriers, qui étaient ou se disaient gentilshommes, *parce qu'ils étaient verriers,* il y en avait d'autres, ainsi que nous l'avons vu plus haut, qui étaient restés gentilshommes, *quoique verriers*. De ce nombre étaient principalement les gentilshommes verriers de la Normandie. Il subsiste cependant quelques doutes sur l'origine de la

1. Charte originale en parchemin, munie du sceau en cire, reliée dans le volume 474 de la *Collection de Lorraine.*

2. Haudicquer de Blancourt, *op. cit.*, p. 41.

3. Ces familles étaient celles des Condé, des Guiot, des Bigault et des Androuins. Leurs privilèges furent de nouveau confirmés par Louis XIV et Louis XV.

4. *Op. cit.*, p. 242.

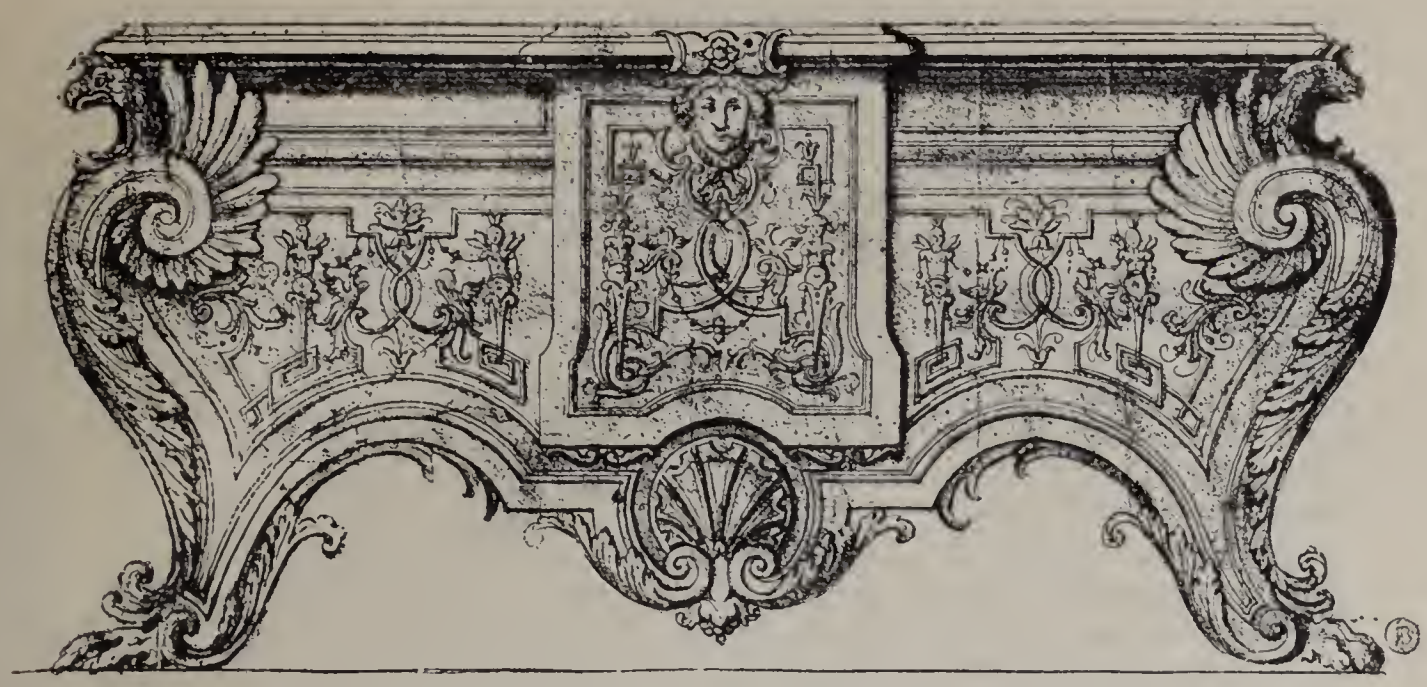
noblesse de quelques-uns de ces verriers, doutes qui tiennent aux différences des textes et des dates rapportés par les auteurs. C'est ainsi que, suivant les uns, Philippe de Cacqueray ou Caqueray, qui est regardé généralement comme l'inventeur ou tout au moins le premier fabricant des verres à vitres dits *en plats,* était noble de naissance, — dans quelques textes on le qualifie du titre « d'écuyer, sieur de Saint-Immes, » — tandis que suivant d'autres, les privilèges que lui avait accordés Philippe de Valois l'auraient anobli.

Il est donc assez difficile, en l'absence de documents bien précis, de se prononcer à ce sujet; cependant, nous avons ici un guide, Haudicquer de Blancourt, dont le témoignage nous paraît être digne de foi, puisque, ainsi qu'il le dit lui-même dans la préface de son livre, c'est « la connoissance qu'il a acquise dans l'Histoire des Familles nobles » qui lui a « donné l'envie d'étudier les principes et d'approfondir les secrets les plus cachez estre prévillegiez et ayant plusieurs beaulx droitz, libertez et franchises, iceulx maistres et ouvriers avoient certaines lettres des prédécesseurs de Monseigneur, duc de Lorraine, esquelles estoient déclairiez les droits et previllèges onctroyez auxdiz verriers. Soit sans que en ce leur ait mis aucuns empeschemens. Desquels droiz et franchises et prérogatives, et dont eulx et leurs prédécesseurs aient joy et usé de tout temps passé et *esté tenus et réputez en telle franchise que chevaliers, escuyers et gens nobles dudit duchié de Lorraine.* »

ÉDOUARD GARNIER[1].

(*A suivre*).

1. Notre collaborateur, M. Édouard Garnier, dont tous les amateurs connaissent le bel ouvrage sur l'histoire de la céramique publié il y a deux ans chez MM. Mame, prépare pour le même éditeur un livre qui sera le digne pendant du premier sur l'*Histoire de la verrerie et de l'émaillerie.* Il paraîtra à la fin de cette année. L'étude que nous donnons ici est un fragment de cet ouvrage dont nous sommes heureux d'offrir la primeur à nos lecteurs. (*Note de la Direction.*)



LES

MAITRES DÉCORATEURS DU XVIIe SIÈCLE

JEAN BERAIN

(SUITE [1])

LES ORNEMENTS DE LA GALERIE D'APOLLON. — JEAN BERAIN DESSINATEUR DE LA CHAMBRE ET DU CABINET DU ROI. — DÉCORATIONS ET DESSINS DE THÉATRE

V

Les premières œuvres de Berain représentent, nous l'avons vu, des essais qui touchent à certaines parties des arts industriels plutôt qu'à la grande décoration. En artiste précoce, Berain devait se former bien vite; après avoir imaginé et gravé des motifs originaux pour les nécessités d'un métier, il devait arriver peu à peu à la composition ornementale.

Berain n'était point tourné vers l'architecture, comme quelques-uns des maîtres décorateurs qui l'avaient précédé, comme Jacques Androuet Du Cerceau, ce fécond et glorieux artiste, qui en homme universel, en novateur puissant de la Renaissance, a embrassé tout un ensemble d'arts dépendant les uns des autres et a commencé par tracer des plans et des dessins d'édifices, avant d'en orner et d'en enrichir l'intérieur. La fantaisie attirait Berain avant tout; possédé par la verve qu'il sentait en lui, il était prêt à transporter,

1. Voy. la *Revue des Arts décoratifs*, 6e année, page 1.

dans les appropriations diverses auxquelles s'assujettit l'imagination d'un ornemaniste, les mille figures, les innombrables détails qu'il avait déjà entrevus dans quelques recueils en vogue, ou qui venaient se placer naturellement devant son crayon de dessinateur.

Les arts décoratifs — ces arts dont l'histoire ne se trouve encore écrite que par fragments — entraient à ce moment dans une nouvelle phase. Les principales périodes que la décoration a traversées en France ont été marquées par un caractère très distinct, et on peut les séparer fort nettement les unes des autres. Dès les premières années du règne de Louis XIV, et c'est à ces années que nous sommes, le style décoratif français s'épurait et rejetait les exagérations et les réminiscences, pour adopter une expression plus noble et plus nationale. Les grands travaux d'ornementation accomplis sous Louis XIII et sous la régence d'Anne d'Autriche avaient contribué à cette transformation. Richelieu et Mazarin s'étaient tour à tour attachés à encourager quelques-uns de nos peintres qui étaient devenus des décorateurs. Vouet avait orné de « grotesques », où se mêlaient des motifs variés et des figures, le cabinet et la salle de bains de la reine régente au Palais-Royal. Errard avait dessiné les ornements de l'appartement d'Anne d'Autriche au vieux Louvre; il avait fait dorer et peindre les lambris et les embrasures des croisées; Errard donnait tous les dessins des travaux commandés par le roi pour la sculpture, la menuiserie, la serrurerie et en général pour tous les ouvrages d'art [1]. Jacques Stella avait composé des livres d'ornement imités de l'antique; les recueils d'orfèvrerie, de fleurs, de trophées, d'arabesques, de panneaux de portes et de montants circulaient de toutes parts, multipliant et répandant les modèles. Berain avait sous les yeux des formes nouvelles qui devaient aider, d'une façon incessante, au développement de son esprit.

Parmi les maîtres décorateurs de ce temps, il en est un dont l'œuvre represente, par excellence, la fin du style Louis XIII et marque la transition qui conduit à un autre style. Jean Lepautre, qui précède Jean Berain d'une vingtaine d'années, a exercé une influence décisive sur ses débuts: Berain lui a emprunté bien des formes ornementales, bien des motifs qui avaient obtenu la vogue [2]. Se soumettant, avant tout, aux exigences de l'architecture, prenant lui-même le titre d'architecte, de dessinateur et de graveur, Lepautre a composé, morceau par morceau, d'admirables décorations d'intérieur qui survenaient d'autant plus à propos que la maison française changeait entièrement de face. Jean Lepautre a reproduit toute cette transformation dans les gravures de ses pièces d'ornement : ici, il fouille les architraves et les corniches, il déroule les frises, il élève les chapiteaux; là il prépare les sujets qui couvriront les montants et les panneaux. Il nous a donné les lambris à la française, les plafonds à la moderne, en même temps qu'il les a reproduits à la romaine et à l'antique; il a gravé les cheminées à la royale, les alcôves à l'italienne; il a suivi la mode et le renouvellement du goût, dans la décoration de chaque sorte d'édifice, même dans celle des églises et des demeures épiscopales; il a travaillé pour les orfèvres, les ciseleurs, les serruriers, aussi bien que pour les peintres et les sculpteurs, et a fait des décorations de fêtes en même temps que des mausolées. Dans ces tentatives multipliées, Lepautre montre une imagination fougueuse, parfois confuse et déréglée, mais dont l'exubérance ne laisse pas de paraître surprenante; ce maître semble avoir possédé, au milieu du XVIIe siècle, une sorte de génie de la production presque inépuisable. L'improvisation se révèle, à bien des endroits de son œuvre, par de nombreuses inégalités; l'artiste s'arrête à des satisfactions rapides et commet toutes les fautes de goût qui viennent du désordre de la composition; mais la richesse des détails, l'abondance des idées, l'ampleur

1. *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie de peinture.*
2. Voy. le *Livre des cheminées*, les dessins de meubles, etc.

de l'expression cachent les défaillances du dessinateur. On sent pourtant combien Berain a eu raison d'alléger ce que Lepautre jette devant lui sous une forme vigoureuse et lourde; Berain achève et polit, quand Lepautre esquisse et exagère. De l'un à l'autre, l'art de l'ornement a traversé un développement : nous ne trouverons plus chez Berain les incohérences hardies qui distinguent son devancier; il lui laisse ses surcharges d'images, son fouillis de motifs et ses pêle-mêle d'ornements [1].

Jean Marot, esprit moins fécond et moins universel, initiateur plus sage, a exercé aussi sa part d'influence sur les commencements de Berain; il s'est trouvé en rapport avec lui à diverses reprises. Il a composé comme Lepautre des livres de cheminées; il a retracé des mausolées, il a fait des dessins d'alcôve; mais il se préoccupe surtout d'ornementation architecturale, et il grave des parties ou des plans d'édifices; il use même, dans ce genre de travail, d'une assez jolie pointe de graveur dont l'élégance et la netteté font penser à Israël Silvestre. Jean Marot ne peut se défendre aussi de certaines inégalités; sa touche est un peu superficielle. Berain s'inspire, au reste, beaucoup moins de lui que de Lepautre; l'imagination de ce dernier a agi sur la sienne; les œuvres de Lepautre ont plu à son esprit de fantaisiste, et plus d'une idée va lui être commune avec lui; j'aurai à marquer quelquefois ces rapprochements, tout en apercevant bien des différences de style et d'expression.

VII

C'est par la gravure, je l'ai dit, que Berain est arrivé à la décoration; j'ai supposé que les artistes lorrains, ses compatriotes, avaient encouragé ses premiers efforts : nous allons retrouver, en effet, Berain gravant près d'eux une partie de l'ornementation de la galerie d'Apollon, au Louvre, tandis qu'Israël Silvestre et Sébastien Le Clerc fixent le souvenir des grands travaux qui changeaient la face du palais de Louis XIV.

En 1665, sous l'administration de Colbert, Claude Perrault avait été chargé de construire la façade de la colonnade; le cavalier Bernin, venu d'Italie, était éconduit et allait repasser les Alpes. Le choix de Perrault, comme architecte, représentait une sorte de victoire de notre art national; la royauté cessait de s'adresser aux artistes étrangers. Un mouvement nouveau allait s'affirmer sans réserve dans notre art comme dans notre littérature, et la grande époque classique se préparait, s'appuyant sur une phalange de talents naissants.

Le Brun, comblé d'honneurs, était déjà directeur des Gobelins et premier peintre du roi; la mission lui fut confiée de présenter un plan de restauration de la petite galerie du Louvre, dite galerie des peintures, détruite par un incendie en 1661. Le Brun, en artiste tout-puissant, prépare et dispose les dessins des peintures, des sculptures, des ornements de cette galerie qui va devenir très fastueuse et qui recevra le nom de « Salon » d'Apollon, par allusion à l'histoire du dieu, traitée allégoriquement dans les peintures des plafonds et à la devise que Louis XIV avait adoptée. Le Brun peint de sa main le *Triomphe de Neptune et d'Amphitrite*, placé dans le cintre de la galerie, près de la fenêtre qui donne sur la Seine, et l'on suppose qu'il a exécuté aussi trois autres peintures du plafond, *l'Aurore, le Sommeil* et *Diane*. Les artistes qui l'entourent et qui travaillent, tout en reconnaissant sa direction, à la décoration de la galerie, se nomment Léonard Gautier, Jacques Gervaise, Jean-Baptiste Monnoyer, Goujon dit La Baronnière. D'après les *Comptes*

1. Je relève dans l'œuvre de Lepautre les dates placées dans quelques suites pour déterminer les influences que Berain peut avoir subies. Les *Frises ou montants à la moderne* sont de 1657, les *Tombeaux et mausolées*, de 1661.

des bâtiments du roi, nous voyons ces artistes travailler de concert, en 1667[1]; Léonard Gautier est occupé à des ouvrages de peinture; Goujon dit La Baronnière dore les ornements; Monnoyer peint des fleurs; Gervaise a pour sa part les médaillons imitant des bas-reliefs rehaussés d'or qui représentent les douze mois de l'année, médaillons dont le dessin avait été donné par Le Brun. A côté de ces peintres, on retrouve les statuaires, Gaspard et Balthazar Marsy, Girardon et Regnauldin; Jean-Baptiste Tubi, Domenico Cucci et Philippe Caffieri travaillent enfin à des ornements de sculpture ou de boiserie, aux stucs et aux bronzes. Jean Lemoyne vient un peu plus tard, vers 1669, s'associer aux décorateurs de la galerie.

En 1671, nous voyons apparaître, pour la première fois, le nom de Berain dans les *Comptes des bâtiments du roi;* il est qualifié de graveur, et la mention suivante lui est consacrée dans les registres : « A Berain, graveur, pour deux planches qu'il a gravées des ornements de la gallerie d'Apollon aux Thuilleries, 400 l.[2]. » Pendant les années qui succèdent, le nom de Berain reparaît, à diverses reprises, dans les *Comptes des bâtiments,* accompagné de mentions du même genre, et notre artiste conserve partout la qualité de graveur. La fonction qui lui a été dévolue a consisté, sans aucun doute, à dessiner une partie de la décoration d'après les peintures, pour la reproduire dans une série de planches.

Les gravures de Berain se trouvent placées, avec quelques autres dues au peintre Jean Lemoyne et à Chauveau, dans un recueil de vingt-neuf pièces qui porte ce titre : *Ornements de peinture et de sculpture qui sont dans la galerie d'Apollon au chasteau du Louvre et dans le grand appartement du roy au palais des Thuilleries, dessinez et gravez par les sieurs Berain, Chauveau et Lemoyne.* Berain a gravé, en onze planches, les six compartiments d'ornements du plafond qui séparent les grands cartouches de la peinture, et les deux grands trumeaux de la fenêtre du milieu de la galerie, et de celle qui donne sur le quai; il a reproduit, en outre, en trois planches, toute une série de petits trumeaux.

Les compartiments du plafond que Berain a reproduits représentent des personnages allégoriques, des nymphes, des divinités en buste, des amours et des enfants, des animaux, des attributs, réunis autour d'une rosace en stuc doré. Ces figures décoratives et ces ornements sont peu visibles pour le visiteur de la galerie; le rôle qui leur était réservé était, au reste, fort secondaire. Dans cette salle où l'or jette partout sa note éclatante, on ne distingue guère, en examinant le plafond, que les grandes peintures dont les tons contrastent avec la magnificence des dorures, ou les figures sculptées, placées aux bords de la voûte. Les trumeaux des fenêtres, où de légères peintures en trompe-l'œil imitent l'or, le bois et le marbre, offrent aux regards de pittoresques et frêles arabesques mythologiques, dans le goût de la Renaissance. Ces ornements, comme ceux du plafond, se rapportent, pour la plupart à Apollon et rappellent quelques-unes des images que l'antiquité aimait à traduire, en les plaçant autour du dieu de la lumière. D'autres ornements sont consacrés à Neptune et à Amphitrite, dont Le Brun a peint le triomphe; ce sont des filets de pêche, des nattes, des paniers, des poissons, des tridents. La grande fenêtre de la galerie, celle qui s'ouvre sur le balcon donnant sur la Seine, est décorée, ce qui convenait naturellement, de motifs aquatiques; on y aperçoit une grande vasque sur laquelle sont posés deux tritons; plus bas s'étale une sorte de château d'eau, d'où s'échappe une nappe jaillissante.

On aimerait à supposer que Berain a travaillé, en sous-ordre, à la décoration de la

1. *Comptes des bâtiments du roi,* p. 478. Voir pour des détails plus étendus, la *Notice historique et descriptive sur la galerie d'Apollon au Louvre,* par M. Ph. de Chennevières. Paris, 1851.

2. *Comptes des bâtiments du roi,* p. 476. Imprimerie nationale, 1881.

galerie d'Apollon, mais rien ne permet de confirmer cette supposition. Si notre artiste n'a pas été un des ornemanistes choisis pour décorer cette partie du Louvre, les compositions qu'il a gravées ont puissamment contribué à lui inspirer les idées qui allaient devenir les siennes. Dans ces ornements, qu'il a gravés d'un trait net et avec la précision qu'attendait de lui la surintendance des bâtiments royaux, il rencontrait des motifs délicats, des combinaisons heureuses, des idées d'ensemble auxquelles tous les détails secondaires se rapportent avec le même goût et la même mesure. Les décorateurs de la galerie ont conservé, tout en les modifiant, les conceptions des maîtres italiens du XVIe siècle. Si l'on reconnaît dans leur œuvre bien des réminiscences de la Renaissance, l'interprétation n'est plus la même; le style et l'expression sont essentiellement français; cette décoration ne paraît point encore très classique; la fantaisie n'en est pas proscrite, et elle conserve une élégance et une légèreté originales.

Ces peintures ont été restaurées de nos jours; celles des fenêtres peuvent être attribuées à Jean Lemoyne, d'après les *Comptes des bâtiments du roi*, où l'on retrouve plusieurs fois le détail des sommes qui furent payées à l'artiste, pour « les ornements de peinture qu'il a faits à la gallerie d'Appollon, aux Thuilleries[1]. » La lecture de ces registres de dépenses permet aussi de suivre Berain au milieu de ses travaux de gravure. Il reproduit, en 1671, quatre planches d'ornements du plafond et touche, à deux reprises, quatre cents livres pour salaire de son travail. Il grave encore en 1672 et reçoit, pour trois planches d'ornements, 620 livres; il est cité, cette année, en compagnie de Jean Lepautre, d'Israël Silvestre, d'Audran, de Sébastien Le Clerc, employés comme lui à des travaux de gravure presque incessants. Berain ne va pas tarder à graver pour Claude Perrault le plan du Louvre et des Tuileries[2]. On peut, sans doute, placer vers cette époque un encadrement d'une heureuse fantaisie et tout peuplé de grotesques, pour des vers de Charles Perrault, l'*Éloge du tabac en fumée*. En 1673, il se marie, il épouse Marie-Louise Drouault ou Rouhault, dont il eut son fils Jean, qui devait être son collaborateur et son successeur[3]. Au moment où il prenait femme, Berain était sûr de subvenir aux besoins d'une famille; il gravait et dessinait; il acceptait les commandes qu'on lui apportait. Il allait bientôt remplir une fonction qui devait assurer largement son existence, le rapprocher de la cour et lui valoir d'autres faveurs. Il fut, en effet, nommé le 18 décembre 1674, « dessinateur de la chambre et du cabinet du roi ».

VIII

A partir de cette nomination, nous allons suivre Berain, presque pas à pas, dans ses travaux de décoration. Le brevet par lequel sa charge lui est accordée, brevet conservé aux Archives nationales, dans les registres des expéditions du Secrétariat du roi, est conçu dans les termes suivants :

« *Aujourd'huy*, 28 décembre 1674, le Roy estant à Saint-Germain en Laye, bien informé de l'expérience que *Jean Berrain* s'est acquise dans la perspective et les autres parties de la peinture, et voulant se servir de luy pour les inventions propres à ses diver-

1. Ces pièces se trouvent à la chalcographie du Louvre; elles ont été placées dans l'œuvre de Berain, à la Bibliothèque nationale. Elles furent rééditées en 1710, et elles sont précédées, dans cette édition, d'un titre orné gravé par G.-J.-B. Scotin.

2. Ph. de Chennevières. *La galerie d'Apollon.*

3. Œuvre de Berain. *Plan général du chasteau du Louvre et du palais des Tuileries, proposé par M. C. Perrault de l'Académie royale des sciences en l'année 1674.* Berain, sculp. Deux planches in-folio.

4. Jal. *Dictionnaire.*

tissements, Sa Majesté lui a donné et octroyé la charge de designateur de sa chambre et cabinet pour toutes sortes de dessins, perspectives, figures et habits qu'il conviendra faire pour les comédies, baletz, courses de bagues et carousels qui seront représentés devant elle et à sa cour, la d^e charge vacante par le decez d'Henry Gissey, pour par le d^t Berrain l'exercer à l'avenir, en jouir et user aux honneurs, franchises et libertez y appartenants et aux gages qui lui seront ordonnes par les estats de Sa Majesté, laquelle mande aux premiers gentilshommes de sa chambre et à tous autres officiers qu'il appartiendra, qu'ils ayent à faire jouir le d^t *Berrain* du contenu ci-dessus, en vertu du présent brevet que Sa Majesté a signé de sa main et fait contresigner par moi son cons^er secrétaire d'État et de commandements et finances. Signé Louis, et plus bas, Colbert[1]. »

Ce brevet, qui instituait Berain titulaire d'une fonction fort importante pour un artiste, fut seulement signé par Louis XIV en mars 1675, si je m'en rapporte à une mention du registre des expéditions du Secrétariat pour cette année. Il semble résulter de cette pièce que Berain était déjà connu comme dessinateur; le brevet constate son habileté.

Il succédait à Henri Gissey, qui avait exercé ces fonctions pendant un temps assez long, et était mort le 4 février 1673. Ce prédécesseur de Berain, que celui-ci a fait oublier, était assez en faveur de son temps. L'abbé de Marolles le cite ainsi dans son *Livre des peintres :*

Jessé (*sic*) fut admirable
A tracer des dessins pour les jeux de ballet.

Gissey était membre de l'Académie de peinture, qui l'avait reçu en 1663[3]; il était écuyer, gentilhomme de la garde de la reine Anne d'Autriche, capitaine et concierge du palais des Tuileries et des salles des machines; on le considérait, en outre, comme « un des premiers ingénieurs de France pour les mausolées et illuminations, pour les fêtes et menus plaisirs de Sa Majesté[2] ». Ses travaux, on le voit, l'avaient mis en vue; Gissey faisait un peu de tout; il y était contraint par les exigences de la cour aussi bien que par les devoirs de sa charge. Une quittance, publiée récemment, nous révèle qu'il avait reçu 120 livres pour avoir fait faire la lance et l'écu, qui avaient servi à Louis XIV dans un divertissement à Versailles[4]. D'après les *Comptes des bâtiments du roi*, il avait fait exécuter une petite armée d'argent, composée de vingt escadrons de cavalerie et de dix bataillons d'infanterie, pour servir à l'instruction du Dauphin[5]. Il était une sorte d'ordonnateur autant qu'un artiste; si l'on veut avoir une idée de ce qu'il produisait comme dessinateur, on peut retrouver, dans l'œuvre de Lepautre, quelques gravures d'après ses dessins représentant la pompe funèbre d'Henriette d'Angleterre et celle du duc d'Aumont.

Dessinateur de la Chambre et du Cabinet du Roi, ce titre obligeait Berain à se trouver prêt à contenter toutes les exigences du roi et de la cour, chaque fois que survenait une solennité ordinaire ou exceptionnelle. Sa facilité allait être mise à l'épreuve dans les fêtes que Louis XIV préparait à Versailles. Ce travail d'inspiration, de commande royale, n'avait certes rien à faire avec le grand art, et Berain n'était, au reste, ni Le Brun ni Poussin; mais il avait besoin de posséder une verve égale et expéditive, un esprit fertile

1. Je donne le texte de ce document d'après le *Registre des expéditions du Secrétariat du roi* pour l'année 1674 (Archives nationales) et d'après le volume des *Anciens brevets du roi*, de 1563 à 1717.

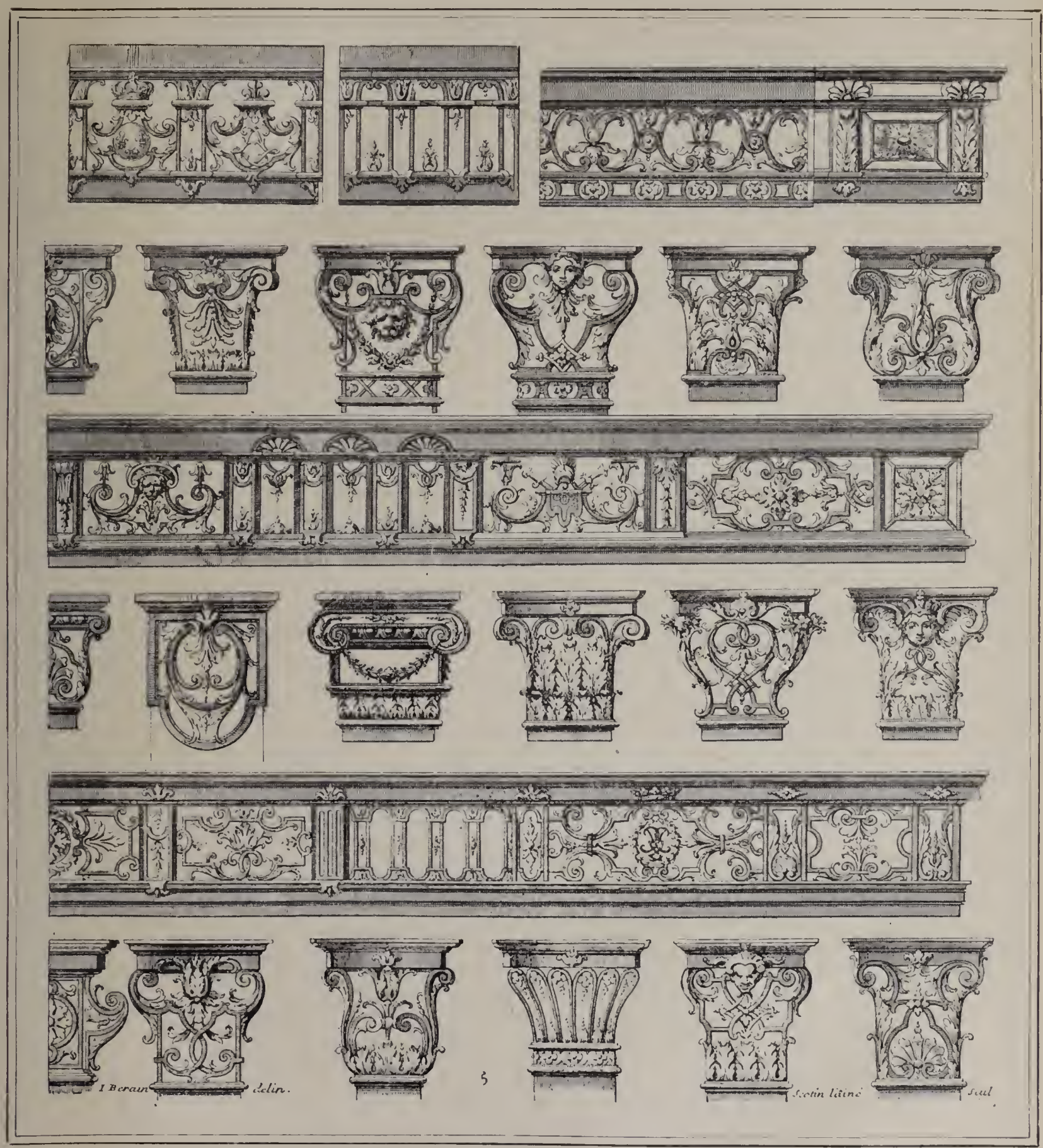
2. *Procès-verbaux de l'Académie de peinture*, publiés par la Société de l'histoire de l'art français. Charavay frères.

3. J'extrais ces détails du billet même de décès de Gissey. *État civil des peintres et sculpteurs de l'Académie royale*, billets d'enterrement de 1648 à 1713, publiés par Octave Fidière. Charavay frères. — M. Anatole de Montaiglon a consacré à Gissey une intéressante étude.

4. *Archives de l'art français*, 1876. Charavay frères.

5. *Comptes des bâtiments du roi*, p. 366.

LA DÉCORATION ARCHITECTURALE (XVIIe SIÈCLE)



CHAPITEAUX, CORNICHES, BALUSTRADES, ETC.

COMPOSITION DE BERAIN

A. Quantin, imprimeur.

en ressources pour ne point rester au-dessous de sa tâche. Il devait se dire bien des fois, comme Molière, dans l'*Impromptu de Versailles* : « Mon Dieu, les rois n'aiment rien tant qu'une prompte obéissance et ne se plaisent point du tout à trouver des obstacles. Les choses ne sont bonnes que dans le temps qu'ils les souhaitent, et leur en vouloir reculer le divertissement est en ôter pour eux toute la grâce. Ils veulent des plaisirs qui ne se fassent point attendre, et les moins préparés leur sont toujours les plus agréables. Nous ne devons jamais nous regarder dans ce qu'ils désirent de nous ; nous ne sommes que pour leur plaire, et lorsqu'ils nous ordonnent quelque chose, c'est à nous à profiter vite de l'envie où ils sont. Il vaut mieux s'acquitter mal de ce qu'ils nous demandent, que de ne s'en acquitter pas assez tôt et si l'on a la honte de n'avoir pas bien réussi, on a toujours la gloire d'avoir obéi vite à leurs commandements. »

Le rôle de Berain, comme dessinateur des fêtes royales, commence peu de temps après sa nomination. En 1675, il exécute des dessins pour les illuminations de Versailles, et les *Comptes des bâtiments du roi* nous font connaître la somme qui lui a été réservée pour son travail : « A Berain, graveur, pour plusieurs dessins qu'il a faits pour les illuminations de Versailles, 500 liv. [1] »

Jean Berain continue à graver, pendant les années qui suivent, tout en se livrant à ses travaux de dessinateur; les *Comptes des bâtiments du roi* mentionnent, pour 1676, plusieurs sommes reçues pour gravures de planches. Comme la plupart des graveurs de ce temps, il vend lui-même ses estampes; il tient même chez lui un recueil de Jean Lemoyne, publié sous ce titre : *Ornements inventez et gravez par Jean Lemoyne, peintre, et se vendent chez Jean Berain.* 1676 [2]. Il grave, en collaboration avec Lemoyne, une suite de six pièces, intitulée *Riches panneaux* [3]. Il semble travailler avec plaisir à la gravure, chaque fois que les divertissements de la cour lui laissent quelque répit. Si nous le suivons d'après les textes, nous le retrouvons, en 1679, occupé à de nouveaux dessins pour les fêtes de Versailles. Voici la mention qui le concerne dans les *Comptes des bâtiments du roi* : « 16 octobre 1679. A Berain, graveur, parfait paiement de 825 livres pour quinze desseings qu'il a faits de plusieurs festes et illuminations faites à Versailles. 475 livres [4]. »

A ce moment, tout l'indique, le roi est satisfait de l'artiste, qui a consacré sa verve à ses divertissements. Berain va bientôt faire oublier Gissey, par son imagination et sa souplesse. Pendant ce temps, de nouvelles faveurs vont lui être réservées ; il va obtenir d'autres récompenses qu'il avait bien méritées. Vers la fin de l'année 1679, il est, en effet, pourvu d'un logement au Louvre, dans la partie du palais habitée par quelques artistes qui jouissaient de ce privilège. Jean Berain ne quittera plus ce logement, et c'est là que nous le verrons travailler sans interruption [5].

1. *Comptes des bâtiments du roi*, p. 840. Ce payement est daté d'avril 1675, un mois après l'entrée en charge de Berain. La préparation des fêtes de Versailles avait sans doute contribué à sa nomination.

2. Collections Lesoufaché et Carré, d'après M. D. Guilmard. *Les Maîtres ornemanistes*, E. Plon, 1881.

3. *Riches panneaux* de J. Lemoyne, « J. Bairin (*sic*) *excudit*, 1676.

4. *Comptes des bâtiments du roi*, p. 1208.

5. Ce brevet de logement est conçu en ces termes :

« *Aujourd'hui* XXIXe *jour du mois d'octobre* 1679, le Roy estant à Saint-Germain en Laie, bien informé de l'expérience que *Jean Berrain* graveur et dessinateur de la Chambre et du Cabinet de Sa Majesté s'est acquise dans son art dont il a donné des preuves par les ouvrages qu'il a faicts pour le service de Sa Majesté et voulant en cette considération le traiter favorablement, Sa Majesté lui a accordé et fait don du logement au-dessous de la grande gallerie du Louvre qu'occupoit cy-devant le s^r Buot, vaccant à present par son deceds voulant que le *d. Berrain* jouisse du d. logement aux mesmes honneurs, privileges et exemptions dont jouissent les artisans qui sont logez sous la dite gallerie, tant qu'il plaira à *Sa Majesté* laquelle *mande* et ordonne au sur Intendant et ordonnateur general de ses bâtiments, arts et manufactures de France de mettre le *d. Berrain* en possession et jouissance du d. logement et l'en faire jouir conformément au present brevet que Sa Majesté a signé de sa main et fait contresigner par moi, Cons^er Secrétre d'Estat et de ses commandemens et finances. Signé *Louis*, et plus bas, *Colbert* : Vu par nous, Sur Intendant et ordonnateur général des bâtiments de Sa Majesté, arts et

IX

Les dessins de théâtre exécutés par Berain, suivant les termes de son brevet, nous sont parvenus, pour la plupart, soit par ses gravures, soit par les planches de Jean Lepautre et de quelques autres graveurs. Si nous feuilletons l'œuvre de Berain, nous avons sous les yeux plusieurs séries différentes : ici des personnages de ballet et d'opéra, là des scènes de divers formats, et dont quelques-unes semblent même représenter des compositions destinées à des pièces. Les Archives nationales conservent des dessins de décorations de l'opéra d'*Armide;* la Bibliothèque de Versailles possède, en outre, un recueil original de costumes et de décors dessinés au crayon et peints à l'aquarelle. Si ce volume n'est peut-être pas en entier l'œuvre de Berain, nul doute qu'il ne renferme un grand nombre de ses projets et de ses croquis.

Comme décorateur de théâtre, Berain commence par des dessins de costumes; il cherche des habillements nouveaux, il compose des déguisements dans le goût maniéré ou encore un peu chargé de son époque; puis son domaine s'agrandit, et en même temps sa production augmente. Il va mettre son crayon au service de l'Académie de musique. En résumé, Jean Berain traverse, dans ses travaux de décorateur théâtral, une première phase un peu indécise; ensuite, son rôle devient prépondérant, à partir du moment où il se trouve en rapport avec Lulli.

Dans les premières années de sa direction de l'Académie de musique, Lulli avait fait exécuter les décorations de ses pièces par un artiste italien, Vigarani, avec lequel il s'était associé par un traité. Cet artiste, qui prenait le titre d'Intendant des machines et plaisirs du roi, était originaire de Modène et fils de Gaspard de Vigarani, « intendant général des bastiments et menus plaisirs, maistre des eaux et forêts du duché de Modène ». Naturalisé Français par lettres patentes, il avait été gratifié d'un logement au Louvre; l'habileté avec laquelle il construisait les machines et les « forces mouvantes » pour la représentation des pièces à grand spectacle lui avait fait acquérir une certaine réputation. Vigarani dessina pour Lulli les décorations d'*Atys*, tragédie lyrique de Quinault jouée en 1676, et de *Psyché*, dont Molière et Corneille avaient composé les paroles en 1671, et qui fut représentée à l'Académie de musique en 1678. L'association formée entre le musicien et l'artiste cessa brusquement vers 1680, à la suite de quelques dissentiments, dus sans doute au caractère peu accommodant de Lulli, et celui-ci trouva naturel d'avoir recours à Berain [1].

Parmi les dessins d'habillement composés par Berain, parmi ceux qui datent au moins des premiers temps, quelques-uns nous paraissent assez singuliers et même tant soit peu barbares. Regardez, en effet, cette suite de personnages qui représentent une sorte de mascarade de métiers, le peintre, l'architecte, le sculpteur, le musicien, l'orfèvre, le savetier. Ils sont couverts des pieds à la tête des attributs et des objets propres à leur profession. Le peintre est coiffé, en guise de chapeau, de sa palette, l'orfèvre de son soufflet, l'architecte d'un chapiteau. Le musicien porte un violon sur la tête, et d'autres instruments sont accrochés à chaque partie de ses vêtements; le savetier est couvert d'une infinité de

manufactures de France, le pr^ent^ brevet pour jouir de l'effet d'iceluy par le d. *Jean Berrain*, suivant l'intention de Sa d^e^ Majesté le 16e nov. 1679. Signé *Colbert.* » — *Archives nationales*, *Registres du Secrétariat*, année 1879. Ce document a été publié dans les *Archives de l'art français*, t. 1er, 1851-1852.

1. Parfait. *Histoire de l'Académie royale de musique.* (Bib. nat. Manuscrits fr. 12,355). « Berain, dessinateur ordinaire du Cabinet du Roy, qui travaillait depuis cinq ans les dessins des habits de l'Académie, fut choisi pour composer ceux des machines et des décorations qui parurent alors avec un grand éclat ».

savates, posées les unes à côté des autres, il a sur la tête une visière de cuir, fixée par une alène, en guise d'épingle.

Une série plus attrayante est formée avec les personnages tirés de l'opéra-ballet du *Triomphe de l'amour*. On y voit, entre autres figures, deux Indiens, le Mystère, une nymphe de la suite d'Orythie et Endymion, qui parvient sans peine, dans le ballet, à vaincre le cœur de Diane. Berain dessina, en 1680, les costumes et les décorations de cette pièce, de Quinault, Benserade et Lulli. C'était la seconde œuvre du « surintendant de la musique du roi » pour laquelle il exécutait des dessins. Il s'était essayé auparavant à un autre opéra, *Proserpine;* on retrouve, dans son œuvre gravé, une estampe de la scène qui représente l'enlèvement de la fille de Cérès par Pluton.

La représentation du *Triomphe de l'amour,* joué d'abord devant la cour à Saint-Germain, le 21 janvier 1681, est un événement mémorable dans l'histoire de notre théâtre. On y vit, pour la première fois, des danseuses en scène; les rôles de femmes étaient dévolus jusqu'alors à des hommes. Les dames de la cour s'étaient prises de passion pour cette pièce, et elles y parurent en qualité de danseuses : les plus grands noms de France se retrouvaient à côté de la Dauphine, qui représentait Flore; le Dauphin figura en zéphir et en Indien de la suite de Bacchus.

Quel succès pour Berain que d'avoir contribué aux magnificences de cette pièce! Les costumes qu'il a tracés sont encore un peu chargés, ils sont alourdis par la richesse des accessoires et des détails; dans leur arrangement général, ils laissent voir maints anachronismes. Il faut s'en prendre au goût du temps; le théâtre permet les mensonges, et pendant qu'on voit tournoyer et s'entre-croiser les personnages de ballet, l'œil n'est guère sensible qu'à l'éclat des habits qu'ils portent et au chatoiement des couleurs. Peu importe qu'ils soient conformes ou non à la vérité historique.

Quelques-uns des personnages dessinés par Jean Berain sont saisissants de grâce et d'élégance. Quant aux décorations qu'il a exécutées, il en est une qu'il faut regarder; elle représente le triomphe final de l'Amour, entouré de tous les personnages qui ont figuré dans la pièce, zéphyres, suivants de Flore ou de Bacchus, nymphes du cortège de Diane. Tous ces comparses de pastorale sont réunis autour du dieu qui, placé sur son autel portatif, domine le chœur de ses adorateurs.

Les pièces de Lulli se succèdent d'année en année; Berain fait des dessins tour à tour pour *Persée,* pour *Phaéton,* pour *Amadis de Gaule.* Ce dernier opéra obtint un succès éclatant, grâce à la beauté du spectacle et aux machines qui émerveillaient le public. Les spectateurs du temps étaient très sensibles aux surprises de la scène, à l'éblouissement des costumes, aux inventions fantastiques. Mme de Sévigné n'écrivait-elle pas, en 1676, à propos d'*Atys,* dont Vigarani avait fait les dessins : « Il y a des choses admirables dans cet opéra; les décorations passent tout ce que vous avez vu; les habits sont magnifiques et galants : il y a des endroits d'une extrême beauté; il y a un sommeil et des songes dont l'invention surprend. »

Berain dessine pour Lulli, jusqu'à la mort du compositeur survenue en 1687; il travaille ensuite pour le musicien Pascal Colasse, qui fait jouer *Thétis et Pelée* à l'Académie de musique; Colasse est devenu le gendre de Berain, il a épousé sa fille Blaisine[1]. Cette alliance a resserré les liens qui unissaient le musicien et le dessinateur de la Chambre et du Cabinet du Roi.

Dans l'œuvre de Berain, nous trouvons encore des gravures qui se rapportent à d'autres opéras, joués à partir de 1700, et dont les auteurs sont Campra, Destouches et

1. Jal. *Dictionnaire.* Le mariage eut lieu en 1689.

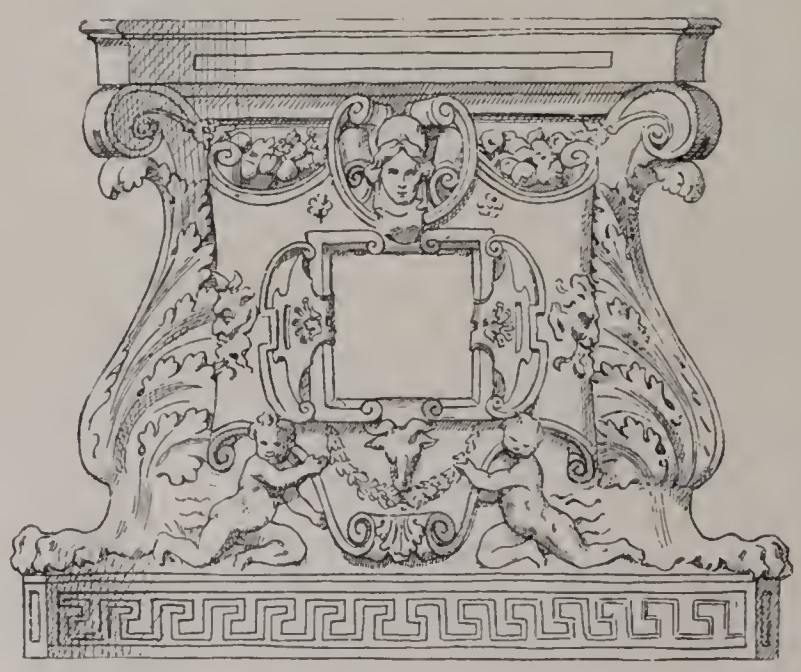
Desmarets. Il faut signaler aussi quelques planches qui nous montrent des acteurs célèbres de ce temps, *Magny en habit de vieillard, Dumoulin en habit de paysan dansant à l'Opéra, Deschars en habit de polichinelle au divertissement de Villeneuve-Saint-Georges.* Je m'attache à ses œuvres, si différentes les unes des autres, pour démontrer les merveilleuses aptitudes et la rare facilité de Berain.

Dans ces dessins destinés à l'Opéra, l'art décoratif ne perd jamais ses droits, il faut s'empresser de le reconnaître. L'ornemaniste, le dessinateur d'architecture, de meubles, de décoration intérieure reparaît partout dans la composition des accessoires et des objets de théâtre. Ici, c'est un château, un temple, un arc de triomphe, un mausolée; voici des carrosses et des gondoles; voilà des baldaquins, des dais et des trônes; plus loin, nous retrouvons des feux d'artifice tirés au milieu d'une apothéose. Le décorateur sait disposer à la fois les ornements destinés au monde féerique et au monde réel. C'est ainsi que le talent met son empreinte dans tout ce qu'il aime à créer. Berain avait joint à ses charges, en 1677[1], celle de dessinateur des jardins du roi, et il nous a laissé quelques planches où il rivalise avec l'art de Lenôtre. Dans ses dessins de théâtre, nous découvrons aussi le souvenir de ce genre de travail, et de magnifiques allées de jardins fantastiques nous rappellent bien vite les solennelles avenues de Versailles.

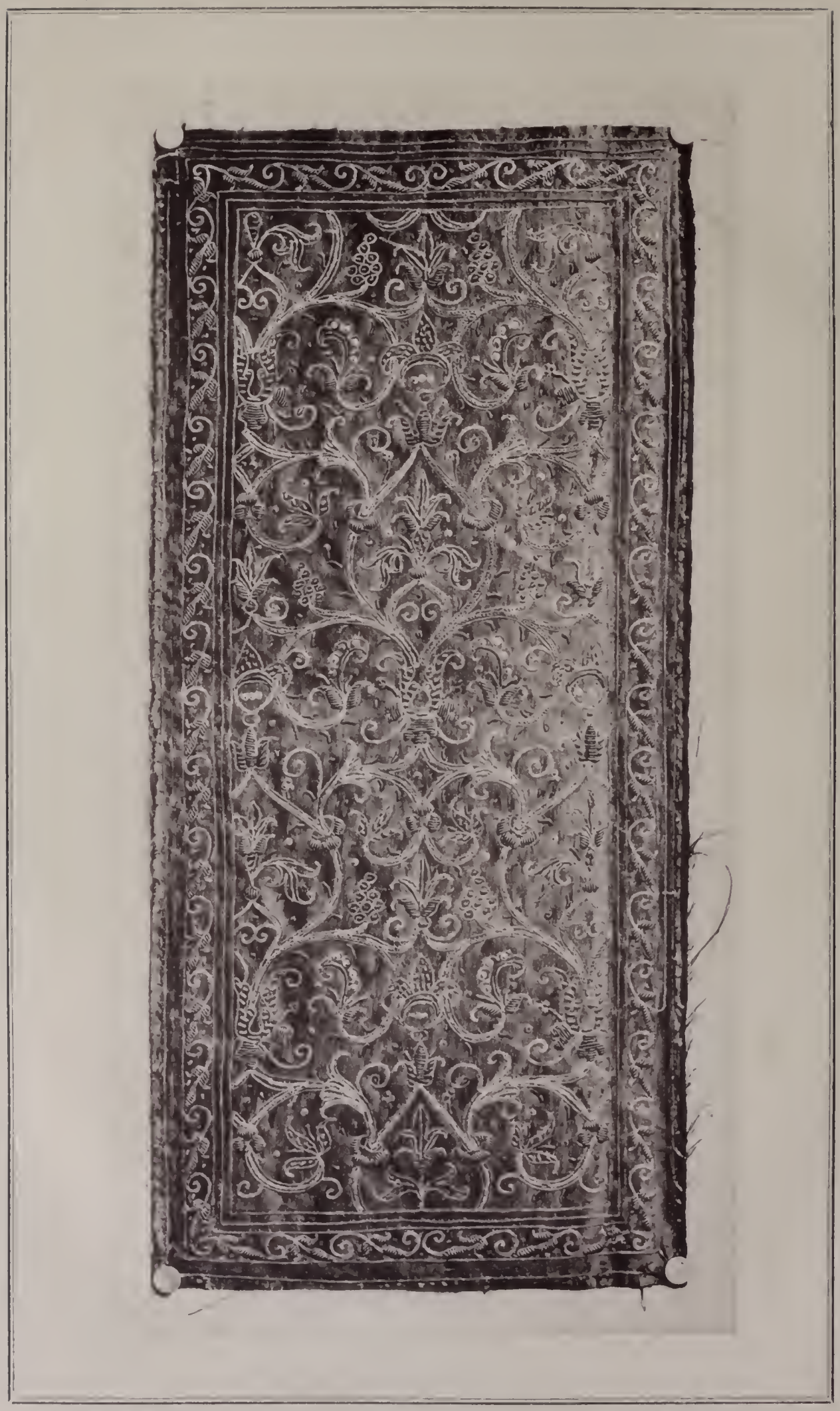
ANTONY VALABRÈGUE.

(*A suivre.*)

1. Jal. *Dictionnaire*.



BRODERIE (XVIe SIÈCLE)



PHOTOTYPIE PERTRAUD 9, RUE CADET, PARIS

BRODERIE AU CROCHET

EN OR, ARGENT, CANNETILLE ET PAILLETTE SUR SATIN CRAMOISI

HAUT. 0,50. LARG. 0,24

(Collections du Musée des Arts Décoratifs)

NOS PLANCHES HORS TEXTE

Bande de satin cramoisi, brodé d'or et d'argent. — Le spécimen de broderie, dont nous donnons ici la reproduction, d'un excellent style et d'un dessin très pur, appartient à l'époque de la Renaissance.

C'est une petite bande verticale de satin cramoisi ayant $0^{m},50$ de haut sur $0^{m},53$ de large. Des détails fort jolis complètent un très heureux ensemble de lignes et l'exécution or et argent est d'une extrême habileté et d'une grande finesse. Toutes les tiges de l'intérieur sont au crochet d'argent et la ligne extérieure est elle-même en fil d'or brillant. Les parties pleines sont en cannetille d'or. La bordure est d'une exécution assortie et quelques points brillants sont obtenus par des paillettes. Ce dessin peut servir d'étude de restauration et de composition aux dessinateurs d'ornements.

Ce dessin pourrait être agrandi pour être fait en application. Le seul petit défaut de et ce joli travail est le mélange de l'argent et de l'or : non pas que notre avis soit que l'or et l'argent ne puissent aller ensemble, mais nous pensons que leur emploi est difficile eu égard au tort réciproque que se font ces deux métaux quand ils n'ont pour les soutenir ni lisérés, ni coloris d'aucun genre. L'accompagnement d'un liséré résout très facilement le problème et en l'isolant, rend sa valeur à chaque métal. Beaucoup de brodeurs anciens et contemporains fort habiles sont tombés dans la même erreur d'un mauvais emploi de l'or et de l'argent. Nous n'avons vu le problème parfaitement résolu que dans des broderies orientales contemporaines qui figuraient à Amsterdam en 1883. Des selles de chevaux étaient en velours rouge et bleu, de belles nuances claires et vives, et l'argent était répandu en plus grande surface dans les fonds, les semis et les bordures. L'or comprenait les centres, les monogrammes et les motifs principaux. Chaque métal était employé successivement, par masse et très peu mélangé. Il conservait donc toute sa valeur et son effet, sans nuire à son voisin. Un mélange trop rapproché fait que l'argent rend l'or plus pâle et que l'or jaunit l'argent. — Th. Biais.

Pour les autres planches hors texte, nous renvoyons aux articles spéciaux qu'elles sont destinées à accompagner.

LA DISTRIBUTION DES PRIX

DE

L'ÉCOLE DES ARTS DÉCORATIFS.

La distribution des prix aux élèves de l'École nationale des Arts décoratifs a eu lieu le 2 août à l'École des Beaux-Arts, dans la salle de l'hémicycle. C'est une cérémonie qui, chaque année, offre un caractère tout particulier par le nombre des personnes d'élite qui rehaussent de leur présence l'intérêt de cette solennité, par l'enthousiasme qui y apparaît, par les espérances qui soutiennent tous ceux qui connaissent les efforts incessants que l'on fait pour donner à cet établissement l'éclat et le prestige que la grande industrie française y attache.

Cette école, en effet, est la pépinière où viennent se former les jeunes artistes qui se destinent à l'industrie et contribuent, par conséquent, à répandre dans le monde entier le renom du goût français et de la supériorité de nos produits.

Les progrès signalés depuis quelques années dans les pays étrangers pour le développement de l'enseignement du dessin au point de vue industriel ont fait considérer comme un devoir patriotique de relever puissamment le niveau des études à l'Ecole des Arts décoratifs. Grâce à son éminent directeur, M. Louvrier de Lajolais, et à une légion de professeurs des plus distingués, on a réalisé depuis quelque temps des progrès qui sont véritablement extraordinaires et tels que toutes les nations rivales, l'Allemagne et l'Angleterre notamment, viennent chercher aujourd'hui, dans cet établissement, leurs modèles d'organisation et de méthode pédagogique.

La cérémonie de la distribution des prix était présidée par M. Kaempfen, directeur des Beaux-arts, assisté de M. E. Guillaume, inspecteur général; de M. de Ronchaud, directeur des musées; de MM. Jobbé-Duval, Henri Bouilhet, Crost, etc.

Le directeur de l'École, M. Louvrier de Lajolais, a, dans un très remarquable rapport, parlé de cette manie que nous avons en France de mettre en avant nos faiblesses bien plus que nos qualités, et s'est porté garant que les jeunes gens de son École promettent à notre pays des artistes qui sauront lui conserver sa suprématie industrielle, au point de vue de l'élégance du décor et de la pureté du goût. M. Kaempfen, directeur des Beaux-Arts, a prononcé ensuite un discours dans lequel il s'est efforcé de résumer les conditions générales d'un bon enseignement du dessin.

Puis M. Henri Bouilhet, vice-président de l'Union centrale des Arts décoratifs, a pris la parole en ces termes :

Discours de M. Henri Bouilhet, vice-président de l'Union centrale des Arts décoratifs.

Messieurs,

« Peut-être appartient-il à celui qui fut chargé de constater officiellement, l'année dernière, vos succès à la 8e exposition de l'Union centrale, de venir au milieu de ceux qui vous dirigent et qui vous aiment, de vos maîtres et de vos parents, proclamer les qualités de votre enseignement et le mérite de vos travaux. Peut-être a-t-il quelque autorité pour le faire, parce que s'il est un des membres de cette Union centrale que votre directeur vous a appris à aimer, il appartient en même temps à l'une de ces industries parisiennes qui

fondent sur votre concours à venir l'espérance de ses succès futurs.

« Dans tous les cas, c'est avec un sentiment profond de gratitude pour ceux qui président à vos travaux que je viens de constater l'excellence de l'enseignement que vous recevez et vous exprimer la satisfaction que l'examen de vos compositions m'a fait éprouver. Je le fais avec d'autant plus de conviction, que je puis aujourd'hui, à un court intervalle, mesurer par comparaison la distance qui sépare encore les écoles étrangères de nos écoles françaises.

« Il y a huit jours, entraîné vers Nuremberg par des préoccupations trop alarmistes peut-être, j'etais allé visiter, avec deux de mes collègues de l'Union centrale, MM. Paul Mantz et Falize, l'exposition des arts du métal, organisée dans la vieille cité allemande par des hommes qui, de l'autre côté des Vosges, cherchent comme nous à fortifier la jeunesse et à la préparer pour les luttes pacifiques de l'avenir.

« J'ai trouvé une exposition technologique organisée sur le type que l'Union centrale a inventé et mis en pratique dès 1880; nos rivaux, fort au courant de ce qui se passe chez nous, ont en effet appliqué à cette exposition nos idées, nos programmes et nos classifications.

« J'ai trouvé là des écoles d'art industriel qui avaient envoyé les meilleurs travaux de leurs élèves. J'ai trouvé des compositions longuement cherchées par leurs maîtres, des pièces exécutées par l'élite des artisans du métal en Allemagne. L'impression que nous avons rapportée de notre visite a été particulièrement favorable pour notre pays et nous a laissé l'intime conviction que, loin de péricliter, notre art industriel français était encore bien en avance sur celui de nos rivaux. Les travaux des élèves n'ont ni la souplesse ni le charme de vos dessins et de vos compositions; les œuvres des maîtres se ressentent toujours de cette rigidité froide ou de cette profusion redondante de la renaissance allemande; les produits des fabricants, qui demandent aux professeurs des écoles d'art industriel leur inspiration et leurs modèles, manquent toujours de cette sobriété élégante et de cette clarté lumineuse qui est le fonds de notre art industriel français. Aussi, je le dis bien haut, sans forfanterie comme sans chauvinisme : vous êtes en progrès, et j'envisage l'avenir avec confiance.

« C'est qu'aussi vous êtes ici à bonne école, et vous recueillez les fruits de cet enseignement rationnel et progressiste, dont la base est la précision scientifique, et le couronnement, l'analyse patiente et l'observation exacte de la nature; de cet enseignement que l'Union centrale a préconisé pendant vingt ans, et que votre cher directeur, l'un des nôtres, après en avoir fait adopter les principes, après l'avoir soumis au contrôle de l'expérience au milieu de nous, a reçu la mission d'appliquer dans votre école avec toutes ses conséquences.

« Et d'ailleurs, les faits ne sont-ils pas là pour me donner raison ? N'est-ce pas votre école qui a remporté le grand prix de voyage à l'exposition de 1884? Dans ce concours, auquel trente-neuf élèves des écoles d'art décoratif, de l'École des beaux-arts, des écoles municipales de Paris et de l'école de Sèvres avaient pris part, dont le programme avait été si heureusement compris que le jury s'est trouvé dans la nécessité de décerner dix-huit prix et mentions pour récompenser les mérites exceptionnels qui s'étaient révélés; sauf cinq, toutes les récompenses, dont le 1er et le 3e prix, ont été attribuées à votre école. N'est-ce pas là la consécration de l'avènement de ce bataillon scolaire, comme l'appelait un de nos rapporteurs, auquel nous devrons dans l'avenir nos meilleures et nos plus fructueuses victoires ? N'est-ce pas aussi la récompense de ces vaillants professeurs qui dirigent votre jeune activité avec tant de dévouement ? Enfin, et je vous en félicite, vous avez suivi les conseils de ces hommes pratiques qui sont la force de l'Union centrale, en venant, pendant vos vacances, faire au musée rétrospectif ces albums de croquis qui sont pour vous le plus précieux des enseignements, qui vous apprennent à bien voir et à bien retenir, qui exercent votre main, et meublent votre mémoire et vos cartons de documents précieux.

« L'Union centrale a été heureuse de voir votre école répondre à son appel, et les remarquables portefeuilles qui lui ont été présentés par plusieurs d'entre vous étaient bien faits pour démontrer l'utilité de ces exercices et affermir l'opinion de ceux qui avaient eu l'idée de créer un prix pour les croquis de vacances : aussi avons-nous vu avec plaisir cette pratique entrer dans la pédagogie de votre école et servir de complément illustré à vos résumés du cours de l'histoire de l'art que M. René Ménard professe avec tant d'autorité.

« La visite de votre exposition, que votre directeur a bien voulu entr'ouvrir pour moi, m'a

fortifié encore dans la bonne opinion que vos concours de l'année dernière m'avaient donnée de l'enseignement que vous recevez ici.

« J'y ai retrouvé cette précision mathématique qui donne à vos études de perspective et d'architecture une importance capitale, cette sincérité dans l'étude de la nature qui fait de vos aquarelles d'après la fleur vivante des documents du plus haut intérêt. J'y ai retrouvé des compositions ornementales toujours rigoureusement à l'échelle où l'élève se préoccupe avant tout de la matière à employer; des applications décoratives qui ont le rare mérite de pouvoir être immédiatement exécutées par l'industrie et qui sont le résultat de l'enseignement que vous recevez dans l'atelier si remarquablement dirigé par M. Lechevalier-Chevignard. Aussi l'Union centrale a-t-elle vu avec joie votre éminent professeur partager avec les serviteurs dévoués de l'Union et les exposants de 1884 les distinctions honorifiques que le Gouvernement avait libéralement accordées à notre exposition.

« C'est avec un légitime orgueil que je viens vous féliciter, au nom de l'Union centrale, et me réjouir avec mes collègues des succès que vous remportez.

« Nous étions donc dans le vrai lorsque, il y a vingt ans, nous commencions cette campagne de l'enseignement qui a abouti à rendre le dessin obligatoire dans toutes les écoles de France, à la suppression de l'estampe comme moyen d'étude et à l'observation directe de la nature, qui a supprimé cette distinction subtile de grand art et de petit art, de grande et de petite école, qui a enfin proclamé cette vérité de l'unité de l'art qui devait amener l'unité de l'enseignement, et les hommes d'initiative généreuse qui l'ont fondée, les hommes de tout ordre et de tout rang qui lui prêtent aujourd'hui leur concours désintéressé, ont donc quelque droit à votre reconnaissance.

« Parmi eux, le plus digne de votre sympathie, parce qu'il a été le plus actif et le plus dévoué, parce qu'il fut le propagateur ardent de nos doctrines, parce qu'il mit à les faire triompher son énergie, son entrain et sa bonne humeur, parce qu'il a eu, pour les faire passer dans le domaine de la pratique, la foi d'un apôtre et la persévérance d'un fondateur, celui enfin qui, à la tête des trois écoles d'art décoratif françaises, unifie la méthode et la direction, souffle à ses collaborateurs l'amour du devoir, à ses élèves la passion du beau et du vrai, mon ami Louvrier de Lajolais, enfin, puisqu'il faut l'appeler par son nom, l'homme convaincu dont je m'honore d'être le disciple et le collaborateur, et que je considère comme l'un des meilleurs serviteurs de la patrie française. »

Nous extrayons ce qui suit de l'allocution prononcée par M. Kaempfen, directeur des beaux-arts :

« L'exposition des morceaux de concours de 1885 est très brillante. Ceux d'architecture et de sculpture méritent de grands éloges; ceux de composition d'ornement et d'applications décoratives plaisent par la grâce et l'abondance de l'invention : ce sont des œuvres très françaises et surtout très parisiennes. Est-ce à dire qu'elles soient parfaites ? Non. Mais il y a là tant de fraîcheur d'imagination, tant de franchise, tant d'audace heureuse, qu'on excuse aisément les fautes ; et puis, est-ce à des travaux d'école qu'on songe à demander la perfection ? Ce que j'aime fort dans les vôtres, jeunes gens, c'est l'accent personnel que j'y trouve. Je le dis à la louange de vos maîtres qui, bien loin de contrarier les dons naturels que vous avez reçus, les laissent s'épanouir en liberté, sachant bien que c'est l'originalité qui fait les artistes et les artisans d'élite.

« L'école a remporté, au cours de cette année, en France et à l'étranger, de belles victoires que je veux rappeler ici. Les pieces céramiques exécutées par les élèves de l'école de Limoges ont gagné les suffrages des juges les plus difficiles, et c'est l'école de Paris qui en avait fourni le dessin; elle a obtenu, comme celle de Limoges, la mention « hors concours ». Un lien étroit unit ces deux centres d'enseignement, et les ouvrages qui sont le produit de leur collaboration ont désormais — honneur insigne — leur place marquée dans le Musée des Arts décoratifs. Aubusson aussi a commencé à travailler sur vos modèles, et les premiers résultats de cette association d'efforts sont déjà d'heureuses promesses. Après Limoges, après Aubusson, d'autres écoles encore, spécialement consacrées aux applications industrielles, vous emprunteront des modèles; la voie ouverte devant vous s'élargira de plus en plus; redoublez d'efforts pour suffire à ce qu'on attendra de vous.

« A l'exposition de la Nouvelle-Orléans, vous avez obtenu un diplôme d'honneur; c'est une bataille que vous avez fait gagner à la France en pays étranger; vous êtes obligés, par patriotisme, à lui en faire gagner d'autres. Vous l'aimez,

cette noble France : elle peut compter sur vous!

« Je ne vous ai pas marchandé l'éloge, mes amis, mais, si je vous dois la vérité, lorsqu'elle est agréable à entendre, je vous la dois aussi, même en un jour comme celui-ci, lorsqu'elle ne l'est pas. Je vous dirai donc que vous ne vous attachez pas assez au dessin d'après l'antique et d'après la nature. L'antique, je vous recommandais, il y a un an, de le copier avec un soin extrême, parce qu'en fixant longtemps vos yeux sur les chefs-d'œuvre de l'art, vous arriverez à la pleine connaissance du beau et parce que votre main, en s'essayant à les rendre, acquerra la fermeté, la sûreté et l'infaillible correction. »

Dans la journée a été inaugurée, dans les salles de l'Ecole des Arts décoratifs, rue de l'École-de-Médecine, l'exposition des travaux des élèves. Ils offrent un intérêt exceptionnel, et témoignent des constants efforts faits pour élargir et améliorer l'enseignement de l'Ecole, qui est à la fois général et spécial. Il est général en ce sens que l'on apprend aux jeunes gens tous les principes du dessin, de façon que les individualités se prononcent d'elles-mêmes en liberté pour telle ou telle spécialisation décorative.

Il est technique en même temps, en ce que, une fois les principes généraux reçus, les élèves peuvent, suivant leur tempérament, adopter les différentes formes de l'art décoratif, la sculpture, le dessin pour étoffes, pour céramique, pour serrurerie, pour meuble, etc.

Le directeur de l'École des Arts décoratifs, M. de Lajolais, a dans ses attributions, non seulement cet établissement distribuant une instruction artistique générale, mais encore l'Ecole céramique de Limoges et l'École d'Aubusson, spéciale à la tapisserie. De telle sorte qu'une certaine unité de doctrine préside à l'enseignement des trois écoles, et que les élèves de l'école de Paris, par exemple, font des compositions qui sont exécutées à Limoges ou à Aubusson, c'est-à-dire qu'ils peuvent se rendre compte directement de l'effet produit par leurs dessins une fois que ceux-ci sont transformés en assiettes, en plats, en tapisseries, etc. Cet enseignement pratique et tout à fait nouveau donne des résultats inappréciables.

Nous ne pouvons, on le comprendra, analyser dans ce compte rendu rapide les principales œuvres exposées par les élèves de l'École des Arts décoratifs. Elles comprennent tout ce que l'on peut imaginer en fait de décoration. Les professeurs, qui sont des hommes tels que MM. Galland, Millet, Lechevallier-Chevignard, Ménard, Gennuys, etc., savent très intelligemment choisir, pour leurs programmes, des sujets qui ne sont pas de pure fantaisie, mais qui ont, au contraire, un côté pratique certain, et sont une réelle préparation pour les motifs que leurs élèves auront à créer une fois sortis de l'école.

Ainsi on trouve des coffrets de mariage enrichis d'émaux, des plats et des assiettes, des modèles de comptoir pour des boutiques, de reliure, de surtouts de table, de cartouches divers, de chaises ou de lit, etc., etc. Ce qui domine, comme motifs d'ornements, ce sont les plantes. Les élèves de l'École des Arts décoratifs traduisent les plantes avec un sentiment, une délicatesse, une virtuosité incomparables. A cet égard, et tout extraordinaire que va paraître notre jugement, nous osons dire qu'ils dépassent souvent les maîtres. C'est le triomphe de l'enseignement de l'école et des méthodes nouvelles.

Au moment de l'inauguration de cette intéressante exposition, M. Guillaume, l'éminent sculpteur, qui est inspecteur général de l'enseignement du dessin en France, a prononcé devant un nombreux public de professeurs, d'amateurs et d'élèves une de ces allocutions dans lesquelles il excelle, et qui portent l'empreinte de son savoir, de l'élévation de ses idées philosophiques, et aussi de la rare distinction de son esprit.

Le sujet choisi par M. Guillaume était celui-ci : *De la Vérité en art*. Il a d'abord rendu hommage aux progrès extraordinaires des élèves de l'École des Arts décoratifs, et, tombant de ses lèvres, cet éloge a paru particulièrement autorisé. Il a résumé à grands traits les tentatives faites depuis vingt ans pour modifier les anciens procédés de l'enseignement du dessin. « La folle du logis, a-t-il dit, était autrefois considérée comme la maîtresse de ce logis ; mais aujourd'hui nous savons que la fantaisie est une institutrice par trop capricieuse ; nous avons recours à la logique, à la raison, à une observation nette et précise. » En terminant, il a donné aux jeunes gens qui l'écoutaient ce conseil profond, que doit méditer tout artiste digne de ce nom et se souciant de se dérober aux séductions de l'imitation ou du pastiche :

« Il faut avant tout savoir démêler au fond de soi-même, dans cette obscure conscience où s'agite le rêve, ce qu'on appelle, en art, la vérité. Il faut incessamment se demander si ce que nous faisons

est conforme à l'idéal que nous entrevoyons, à ce que nous aurions voulu faire. La vérité se présente à nous sous bien des aspects, et il y a à prendre garde de ne point se laisser égarer par ses formes multiples. Il y a d'abord la vérité historique, qui peut tantôt nous soutenir et tantôt nous conduire à l'erreur : il y a la vérité de sentiment ; il y a la vérité d'attitude. C'est à l'artiste qui sait penser qu'il appartient de choisir. Pour celui-là, il existe un correctif, dont il se servira avec assurance : c'est l'étude de la nature. »

Cette allocution a été applaudie avec enthousiasme, plus encore peut-être par les professeurs que par leurs élèves, car les premiers seuls ont pu apprécier toute la portée d'un langage si élevé et de la leçon que, sans apparat, avec la bonhomie d'une causerie improvisée, dans la familiarité d'une promenade à travers les salles de l'école, venait de faire M. Eugène Guillaume. — V. CH.

Voici la liste des principaux prix décernés aux élèves de l'École des Arts décoratifs.

Dessins

Grand prix de dessin en loges : Lamour ; prix Édouard André, dessin d'antique : Lamour ; grand prix des fabricants de bronze : composition, Miseret et Cantel.

Architecture

Grand prix de sculpture en loges : Champeil, Prix Jacquot en loges ; sculpture ornementale, Callot ; Prix Champier : sculpture de fleurs, Guillaume.

Prix Jay : section d'architecture, Guimard ; Prix Normand : épures descriptives, Guimard ; Prix Jumelle : dessin d'architecture, Guimard. Prix Legrain (pour les sculpteurs). Octobre : Prix Lebègue : composition d'architecture, Duquesne.

Composition d'ornement

Grand prix de composition d'ornement en loges, Mifliez ; grande médaille de la Société centrale des architectes, Mifliez ; prix Ranvier : concours mensuels, Ruty ; prix Biais, Gouin, Cantel, Ruty.

Atelier peinture

Grand prix, 1re division, fondation Dubouché. Mifliez, grand prix ; 2e division, prix du ministre, Bloch ; prix Turquetil, concours mensuels, Ruty.

Atelier sculpture

Prix du ministre : Octobre ; prix de divisions. Lambert, Martin, Levon, Brard, Ternois.

Mathematiques

Dessin géométrique, Duquesne ; prix Aumont : Législation, Holt ; prix d'histoire, Mulin ; prix L. Vidal : reproductions industrielles, Gravier.

Le grand prix fondé par la ville de Paris et doté d'une somme de 500 francs pour un voyage est remporté par l'élève Delon.

LES DIPLOMES DE PROFESSEURS DE DESSIN

Cette année, comme ces années dernières, ont eu lieu, dans le courant du mois d'août, les examens pour l'obtention du certificat et du diplôme de professeur de dessin. On sait que cette double session se tient à l'École des Beaux-Arts. Les épreuves que les candidats ont à subir ont été déterminées en 1879 par le Conseil supérieur de l'instruction publique. Elles sont jugées par une commission nommée tous les ans par un arrêté du ministre. Ce jury se compose d'un certain nombre d'inspecteurs de l'enseignement du dessin et de professeurs ; il est présidé par M. Eugène Guillaume, inspecteur général.

Le concours pour le certificat de capacité a été ouvert le 4 août. 300 candidats s'étaient fait inscrire pour y participer ; 249 se sont présentés ; sur ce nombre il y avait 90 femmes. Le jury a proposé au ministre d'accorder 52 certificats aux artistes dont les noms suivent par ordre de mérite :

Mlle Crépin, MM. Privat, Berger, Armand, Dubois, Zwiller, Mlle Gorceix, MM. Bordier, Graf, Fournet, Weber, Lelièvre, Mlle de Mirmont, MM. Causin, Daignez, Mlle Dawson, MM. Gruié, Bouchon, Jumeau, Lamour, Mlle Duval, M. Xuty, Mlle Guillou, MM. Lamy, Sauget, Morin, Wagon, Desaye, Deruche, Mlles Doutreligne, Hatton, Havé, Roger, MM. Giromi, Lataste, Mlles Lablet, Matrat, M. Sacré, Mlle Ducruet, M. Vidal, Mlles Rigaux, Raymond, MM. Vié, Lombard, Prat, Mlles Drevet, Hermann, M. Bigeon, Mlles Visto, Bellanger, MM. Magnaschi, Bruneau.

Aussitôt après ce premier concours ont commencé les épreuves pour le diplôme ou brevet supérieur. Le nombre des candidats était de 120. A la suite des épreuves éliminatoires, 49 concurrents, dont 10 femmes, ont été reconnus admissibles. C'est après une semaine consacrée à de nouveaux exercices de dessin et de pédagogie que la session a été close et que le jury a rendu son jugement. Il a présenté, comme ayant mérité le diplôme de professeur de dessin, les 25 artistes dont voici les noms :

1 M. Larrue. 2 M. Graf. 3 Mlle Contal. 4 M. Paul. 5 Mlle Jeanne Lapointe. 6 Mlle Leclerc. 7 M. Berger. 8 M. Levert. 9 Mlle Delevoy. 10 Mlle Marthe Lapointe. 11 M. Gaborit. 12 M. Parinaud. 13 M. Wagon. 14 Mlle Bourdon. 15 M. Gérard. 16 M. Lamy. 17 M. Alexis Caussin. 18 M. Privat. 19 M. Manceaux. 20 M. Louis Giraudeau. 21 M. Zwiller. 22 M. Jacquet. 23 M. Hagel. 24 M. Yon. 25 M. Pagnoux.

Une médaille d'argent a été décernée à M. Decressain, professeur de dessin.

Deux médailles de bronze ont été données, au nom du ministre du commerce, aux élèves Louis Galiber et Georges Louis.

Les grands prix, consistant en trois bourses de voyage, ont été décernés aux élèves Anne, Lucien Person et Georges Louis.

Onze autres bourses ont été accordées, et divers ouvriers ont touché des prix de 300 francs.

Un concert a terminé la séance.

MUSÉES

Le Musée de Rouen. — Le Musée de Rouen, grâce à l'intelligente initiative de MM. Le Breton et Maillet du Boulay, ses directeur et conservateur, a fait récemment à l'hôtel Drouot une excellente acquisition, à un prix des plus modestes. Il s'agit d'une mosaïque du IIe siècle, trouvée à Lillebonne, dans la Seine-Inférieure. Le pavage offre, au milieu d'une large bordure composée de scènes de chasse pleines de mouvement, Apollon poursuivant Daphné. D'après les inscriptions que porte la mosaïque, elle serait l'œuvre d'un artiste de Pouzzoles, de l'époque des Antonins, Titius Pennius Félix. Elle a été adjugée 6,900 francs.

Le Musée d'Alkmaar. — Alkmaar est, comme on sait, un chef-lieu de l'arrondissement de la Hollande septentrionale. C'est une petite ville d'une quinzaine de mille âmes qui possède un musée de tableaux et d'antiquités, où se trouvent bon nombre d'excellentes choses. Le président de la commission de ce musée, M. C.-W. Bruinvis, vient d'en publier le catalogue, qui comprend quarante-quatre pages. Sous la rubrique *sculptures, pierres commémoratives, inscriptions*, etc., on trouve des monuments intéressants, des pièces d'orfèvrerie ayant appartenu à la corporation de la jeune garde civique, toute une série de sceaux, de poinçons, etc.

Un musée industriel a Cologne. — Il vient de se former à Cologne un comité de personnes notables en vue de créer un musée industriel. Ce projet nécessitera une première mise de fonds de 62 à 63,000 francs.

Les acquisitions a la National Gallery. — On a distribué aux membres de la Chambre des communes d'Angleterre un rapport étendu sur les acquisitions faites par la *National Gallery*. Ce rapport indique les sommes qui de 1860 à 1884 ont été dépensées annuellement par l'administration du musée en y comprenant les achats

autorisés par le Parlement; il donne, en outre, les noms et les dates des œuvres achetées avec les prix séparés de chaque acquisition. Parmi les achats de ces quinze dernières années, les plus importants ont été ceux de la collection Peel, comprenant 77 tableaux et 18 dessins payés ensemble 1.890.000 francs, de la collection Parker, composée de 12 tableaux payés 261,950 francs, et de la collection Hamilton, comprenant 10 tableaux payés plus de 525.000 francs.

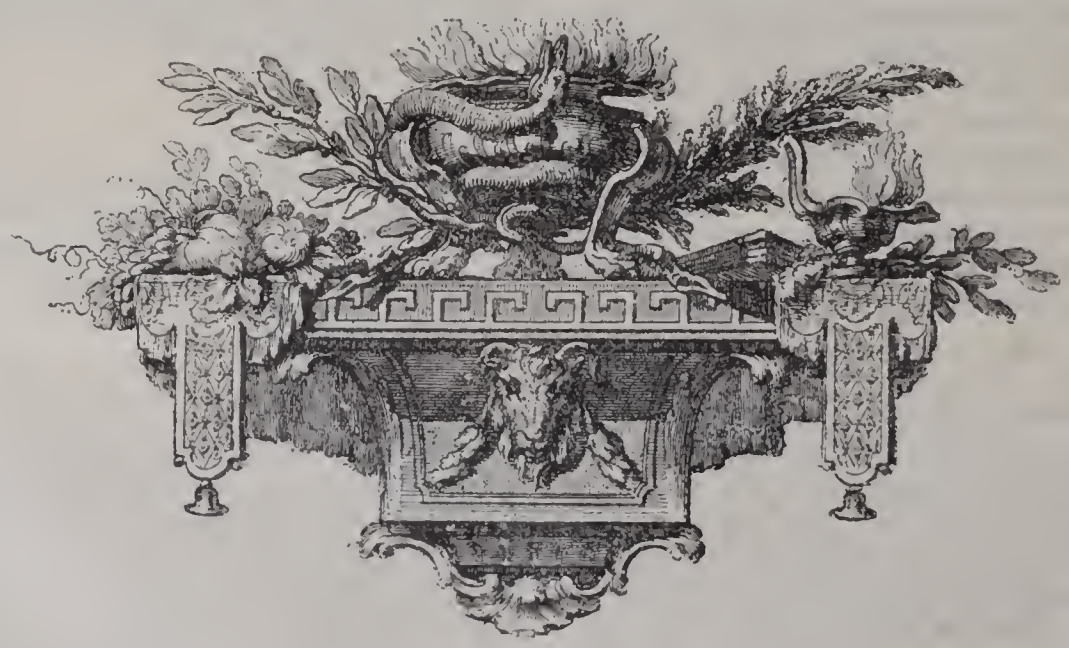
EXPOSITIONS

L'exposition industrielle de Moscou. — M. le prince Dolgoroukow, gouverneur général de Moscou et président honoraire de l'exposition industrielle de cette ville, a prononcé, le jour de la clôture de l'exposition, qui a eu lieu dans le courant du mois de juillet, le discours suivant :

« Messieurs, j'ai été informé par le télégraphe, le 12 juillet, que le ministre des finances, déférant à ma demande, met à ma disposition 160 médailles accordées aux exposants les plus méritants, à savoir 10 médailles en or, 20 en argent de grand module, 30 en argent de petit module et 100 en bronze.

« Je viens de charger le jury de l'exposition de décerner ces médailles. Le nombre des exposants primés se trouve donc, à ma grande joie, considérablement augmenté. Les diplômes accompagnant les médailles et les mentions honorables vont être sous peu distribuées par moi.

« La première exposition industrielle de Moscou a atteint son but. Elle a constaté le niveau de la production industrielle à Moscou et dans les provinces avoisinantes. Elle a présenté un intérêt considérable et a eu un succès incontesté. Les frais de son organisation ont été couverts et au delà, ce qui est une preuve matérielle des sympathies du public de Moscou. On peut être sûr que les industriels, encouragés par cette première exposition de leurs produits, redoubleront de zèle pour l'amélioration de ceux-ci; leurs noms acquerront plus de notoriété et l'industrie arrivera de cette manière à un point de perfection qui lui permettra de rivaliser d'élégance et de solidité avec les produits étrangers. Pénétré de cet agréable espoir, je déclare close l'exposition industrielle de Moscou. »



LES ORNEMENTS DE LA FEMME

UN NOUVEAU BIJOU.

L'oudja est un bijou étrange que la mode d'aujourd'hui emprunte à la mode d'il y a 3,000 ans.

C'est un œil largement fendu en amande surmonté d'un épais sourcil et d'où coule comme d'une source une larme qui tombe en cascade et s'enroule en volute.

Ce bijou, qu'ont porté tous les Égyptiens et que connaissent tous les savants et archéologues, cette amulette qu'on trouve dans les tombeaux de Memphis et de Thèbes, avait la vertu singulière d'éloigner les maladies, de donner la richesse, d'assurer le bonheur.

C'est l'œil d'Horus, le bienfaisant soleil qui échauffe le monde. C'est l'eau du Nil qui féconde la terre.

Si des centaines de générations ont cru à la vertu de l'antique amulette, si les filles d'Égypte l'ont porté avec autant de coquetterie que d'espérance et de foi, faut-il s'étonner que nos femmes et nos filles, qui ne sont ni moins coquettes ni moins superstitieuses que leurs aînées, aient adopté l'oudja?

Et cette mode-là n'est-elle pas plus intelligente, plus originale et plus piquante en sa forme archéologique que la mode des affreux petits animaux qu'on a nommés « porte-veine » ?.

Il faut que chaque saison apporte aux femmes, comme un fruit mûr, un hochet nouveau; inventer les jouets qui les amusent est chose malaisée et je sais des malheureux condamnés à cette recherche qui s'y usent plus vite que d'autres à la poursuite des plus utiles problèmes.

Les mieux inspirés vivent sur le passé et agissent comme les auteurs dramatiques qui font, avec les vieilles pièces oubliées, des comédies nouvelles. On change la sauce.

Ainsi a fait le bijoutier qui a mis l'*oudja* à la mode. Il n'a rien inventé; il a, parmi les cent amulettes que connaissent les égyptologues, choisi, sans savoir pourquoi, cet étrange petit œil dont la fixité trouble et intrigue et d'où s'épanche une larme ondulée comme un flot.

Oui, nous doutons qu'il ait bien su ce qu'il faisait; il ignorait combien le servait en son choix le hasard complaisant. Nos bijoutiers ne sont pas des savants, ils vivent à l'atelier, dédaigneux de l'archéologie, routiniers d'instinct et ne créant guère que lorsque le goût d'un client ou le caprice d'une femme les y oblige.

Ils ne se doutait pas des vertus de l'oudja, et l'oudja, l'œil divin d'Horus, serait, en dépit d'eux, resté dans l'oubli sans l'esprit et la science d'une femme.

C'est la comtesse de B. — la belle Italienne qui était à Vichy le mois dernier, qui nous a fait, à l'Hôtel des Ambassadeurs, tout un cours sur l'oudja. — Elle avait remarqué au bras d'une de ses voisines un de ces mignons petits rectangles d'argent à l'œil ouvert que suspend au poignet un fil de métal :

« Vous serez heureuse, lui dit-elle, vous aurez tout : bonheur, santé, fortune; et plus sûrement que si les fées vous avaient bercée.

— Pourquoi ?

— Vous avez au bras l'oudja, et ce mot exprime tout cela. »

Et, après le repas, la comtesse fit apporter sa cassette remplie de diamants et de perles, elle en tira tout un précieux trésor de bijoux anciens,

qu'elle a rapportés d'Egypte. Elle nous expliqua comment, du vivant de son mari qui était consul d'Italie au Caire, elle avait réuni ces délicates et curieuses parures-scarabées, talismans, bijoux d'or, de pierres, de terre et de verre. Elle nous dit ce qu'est le signe de vie, nous fit voir le tat, le ménat, les doigts unis, les égides, les disques, le signe d'amour. Mais l'oudja, c'est le talisman entre tous, c'est l'œil symbolique d'Horus qui éclaire le monde, qui donne la fertilité aux champs, la richesse aux hommes, la puissance aux rois, la beauté aux femmes, la force aux enfants. La grande larme qui en découle, arrondie et souple, c'est le Nil fécondant, qui enrichit la terre et les hommes, donne la santé aux faibles et aide à l'enfantement.

L'oudja a été le bijou sacré des Égyptiens pendant 1,800 ans. Pas un vivant n'a foulé cette vieille terre sacrée sans porter l'oudja suspendu à son col. Pas un mort ne s'y est couché sans qu'on ait mis un oudja sur sa poitrine.

L'œil de Jéhovah, chez les Juifs, n'était qu'une imitation de l'œil symbolique des Égyptiens : l'oudja est un des plus anciens bijoux.

Et la comtesse, réunissant ceux qu'elle avait dans sa cassette, oudjas d'or, de lapis, d'hématite et de verre, en donna aux dames présentes. Toutes s'en parèrent aussitôt, et elles paraissaient si heureuses, si assurées de la vertu de l'amulette que la mode s'en répandit par la ville et qu'elle fait déjà son tour de France.

LE CHATEAU MICHEL, A SAINT-PÉTERSBOURG

Le journal russe, le *Nouveau Temps*, a publié dernièrement d'intéressantes descriptions se rapportant aux palais et aux principaux édifices de Saint-Pétersbourg. Nous lui emprunterons quelques détails relatifs au château Michel, commencé en 1796 par l'empereur Paul Ier, à la place de l'ancien palais d'été de l'impératrice Élisabeth, et qui sont curieux au point de vue de l'histoire de l'art décoratif en Russie.

C'est l'architecte Brenna qui fut chargé de la construction. Une « expédition spéciale de construction » fut instituée; elle reçut 791,200 roubles une fois payés et une somme annuelle de 4,173,871 r. 10 cop., payables pendant trois ans. Les principaux travaux devant être achevés, selon le désir de l'auguste fondateur, dans le courant de 1797, le travail se poursuivait jour et nuit, à l'aide de 2,500 à 6,000 ouvriers, sans compter les contremaîtres et inspecteurs. Les matériaux se livraient avec la même hâte et, outre ceux qui avaient été préparés pour la construction, on se servit à cet effet des galeries en pierre du palais Pella et du marbre enlevé à la cathédrale d'Isaac, qu'on commença à achever, dès lors, à l'aide de briques.

Le 26 février, vers les cinq heures, eut lieu la pose de la première pierre. L'Empereur, l'Impératrice et l'auguste famille impériale y assistaient, suivis de leur cour et des représentants étrangers. La pierre devant être posée par l'Empereur portait une inscription commémorative, avec la date, le mois et l'année de la fondation. Des deux côtés de cette pierre se trouvaient des tables supportant des pelles en argent ornées des noms de Leurs Majestés, un marteau du même métal, et, sur de petites tables à part, des monnaies en or et en argent. Après un *Te Deum* accompagné de salves d'artillerie tirées de la forteresse, eut lieu la cérémonie de la fondation du château.

Le 8 novembre 1800, étant entièrement achevé, il fut inauguré en grande pompe. Les ornements extérieurs du château étaient très beaux; toutes ses façades portaient des vases et des statues qui ornent actuellement le palais d'Hiver. Une vingtaine de canons en bronze, avec leurs munitions, étaient disposés sur les plates-formes. Construit dans le goût de la Renaissance italienne, il était entouré de fossés aux ponts-levis, de parapets, de grilles en fer, etc. Chacune des façades extérieures avait un cachet particulier; la principale était en marbre gris et rouge, les caves et l'entresol en granit taillé; les autres murs étaient rouges, et cette couleur tirait sa provenance, selon une légende digne de foi, d'un acte de galanterie chevaleresque de l'Empereur : Une dame de la cour inaugura, dit-on, des gants rouges; Paul Ier envoya un de ces gants aux architectes comme modèle de la couleur du château, et depuis, paraît-il, plusieurs

propriétaires de maisons de Saint-Pétersbourg donnèrent la même couleur à leurs immeubles.

Le château Michel était ceint d'un mur en pierre d'une sagène de hauteur ; trois allées de tilleuls et de bouleaux, plantées encore du temps de l'impératrice Anne, y menaient du côté de la Grande Sadovaïa et débouchaient sur une porte en fer ornée des initiales impériales. Devant le château se voyait une vaste place bordée de jardins ; c'est là qu'avaient lieu les revues et les parades.

Quatre grands escaliers et deux plus petits menaient dans les chambres du château. Les gradins en granit de l'escalier de parade s'élevaient entre deux balustrades en marbre gris de Sibérie et des pilastres en bronze poli. La porte, située au-dessus de l'escalier, était en bois d'acajou et richement ornée de bronze. Dans la première chambre, ovale, gardée par trente soldats sous les ordres d'un officier, se trouvait le buste du roi de Suède Gustave-Adolphe ; il y avait également six tableaux historiques de peintres russes et deux tableaux de l'artiste anglais Atkinson. C'est dans cette salle que fut exposé le corps de l'empereur Paul, couché sur un lit de parade.

Ensuite venait la salle du Trône, longue de douze sagènes sur cinq de largeur ; les murs en étaient tapissés de velours vert brodé d'or, et un grand poêle tout couvert de bronzes s'y trouvait ; au-dessus d'un trône élevé, recouvert de velours rouge et orné de riches broderies, on voyait les armes de Russie, entourées de celles des royaumes de Kazan, d'Astrakhan, de Sibérie, etc. ; — autour de la salle étaient suspendues les armes des autres villes et provinces russes, ainsi que les drapeaux de l'ordre de Malte.

On sortait par une galerie d'arabesques, du travail de Pierre Scotti, et plus loin une large porte-fenêtre conduisait dans la galerie de Laocoon, dont les murs étaient ornés de quatre superbes gobelins, à sujets religieux, ainsi que de statues en marbre représentant l'Amour et Psyché, Diane et Endymion. Le salon ovale qui suivait était d'un grand luxe, avec des meubles en velours couleur de feu, à glands et cordons en argent. Il était contigu à une grande salle en marbre, ornée d'incrustations en bronze et en marbre noir, où les chevaliers de Malte montaient la garde. A l'un des bouts de cette salle se trouvait un emplacement pour l'orchestre, avec balustrade en bronze poli soutenant dix grands candélabres en forme de vases. A l'autre bout, une vaste niche, menant à une salle du Trône ronde, dont les murs étaient tapissés de velours rouge brodé d'or. Les fenêtres étaient garnies de la même étoffe, sauf une, composée d'une seule glace enchâssée dans de l'argent massif. Le trône lui-même ne se distinguait de celui placé dans la première salle que par le nombre des gradins. Neuf lustres en argent fin, poli ou mat, étaient suspendus au plafond, exécuté en camaïeu par Charles Scotti.

Peu avant sa mort, Paul Ier fit remplacer le velours rouge par du jaune à broderies en argent, et commanda, pour les angles de la pièce, des médaillons et des couronnes en argent massif, pour lesquelles quarante pouds de ce métal furent délivrés. Cette salle communiquait avec les appartements de l'Impératrice, son cabinet et la chambre à coucher de parade, où se trouvait une balustrade en argent, longue de treize archines et pesant quatorze pouds ; elle était placée devant le lit sculpté en or, avec un baldaquin bleu pâle aux glands d'argent. La cheminée de cette chambre portait des ornements en améthystes et différentes autres pierres fines. Plus loin, venait la salle du Trône de l'Impératrice, suivie d'une galerie appelée « galerie Raphaël », à cause de quatre magnifiques tapis de haute lice qui représentaient des tableaux se trouvant au Vatican ; ils occupaient presque toute la longueur d'un des murs.

Au nombre des autres objets de prix que contenait le château Michel, on voyait quelques beaux vases de Sèvres, un lustre en cristal ayant coûté 20,000 roubles, un grand vase en pierre et un autre de couleur pourpre, — ainsi que plusieurs tableaux originaux de Greuze et de Rubens, des paysages de Stchédrine, deux plafonds de Scotti, quelques toiles d'Angélique Kaufmann, Charles Marati et autres. Le toit du palais était, dit-on, en cuivre, les dessous des fenêtres en marbre, et les gâchettes de celles-ci — en bronze — d'un travail très fin.

La chambre à coucher de l'Empereur était assez vaste ; des tableaux de maître étaient pendus aux murs. Le milieu était occupé par un lit de camp, sans rideaux, au-dessus duquel se voyait une œuvre de Guido Reni représentant un ange ; l'épée, la canne et l'écharpe de Paul Ier y étaient suspendues aussi ; dans un angle — le portrait d'un croisé peint par Jean Leduc, et au mur — un tableau représentant tous les uniformes militaires de l'armée russe.

FAITS DIVERS

La nouvelle Mairie de Neuilly. — Le 20 septembre prochain aura lieu, à Neuilly, l'inauguration de la nouvelle mairie.

Construit dans le style de la Renaissance, ce palais suburbain rappelle en petit l'Hôtel-de-Ville. Du côté de l'avenue du Roule, la façade, telle qu'elle avait été conçue dans le projet de M. André, est fort belle. Une superbe colonnade soutient une frise longue de 70 mètres et ornementée de motifs allégoriques. Au-dessus est l'horloge encadrée dans d'élégantes sculptures représentant les devoirs et les droits; le sommet de l'édifice est couronné par un campanile en fonte et dont la flèche atteint la hauteur de quarante-trois mètres.

On pénètre, au rez-de-chaussée, dans le vestibule où prend naissance le grand escalier, flanqué au premier étage de deux salles d'attente pavées de mosaïque vénitienne, par Facchina, le mosaïste du grand Opéra. Là, trois portes donnent accès dans le salon d'honneur, vaste salle Henri II, avec de hautes cheminées de marbre et tendues de tapisseries des Gobelins. A droite de ce salon est la salle du Conseil municipal, qui n'a rien de remarquable; à gauche, la chapelle laïque, ou, si vous préférez, la salle des mariages, établie sur le modèle de la galerie des Glaces du château de Versailles. On y voit un bas-relief : *la Famille*, dû au ciseau de M. Gaudez.

La seconde façade, du côté du boulevard d'Argenson, ne doit pas être dédaignée. On y admire, sur deux écussons parallèles, les armoiries de la Ville. Un bateau de fleurs! une trirème, non pas un bateau chinois, comme pourraient le prétendre les mauvaises langues.

Il faut aussi signaler les fenêtres surmontées de motifs sculptés, représentant les curiosités de la Ville : *le Chêne de François Ier, le pont Madrid*, etc.; la seconde horloge, avec cette inscription : « Ma voix résonne, écoute : elle dit qu'il est l'heure de bien faire! » Enfin, une plaque commémorative avec la liste de ceux qui ont collaboré à l'édification de ce monument, et où nous relevons les noms de MM. Simonnet, Dutecq, architectes; Barrias, Tony Noël, Gauthier, Lormier, sculpteurs; Ledru, ornemaniste.

Concours de ciselure. — Le concours de ciselure pour l'ornement, fondé par M. Villemsens pour l'année 1885, sera ouvert le 13 décembre. Les concurrents devront se faire inscrire à partir du 4 août, jusqu'au 12 décembre inclus, au siège de la Réunion des fabricants de bronzes, 8, rue Saint-Claude (Marais). Les objets seront exposés publiquement du dimanche 13 décembre au dimanche 27 décembre inclus, de dix heures à quatre heures.

Bibliothèque industrielle Forney. — M. Julien Sée est nommé bibliothécaire de la bibliothèque professionnelle d'art et d'industrie Forney, qui doit être ouverte, rue Titon (11e arrondissement), dans les premiers jours de novembre.

Un ancien château de Fouquet. — On vient de faire disparaître les derniers vestiges de l'ancien château du surintendant Fouquet, situé près de Saint-Mandé.

On a rasé un pavillon aux boiseries sculptées et enlevé les rampes en fer forgé, restes de la splendeur artistique de la propriété.

Le château de Saint-Mandé avait été construit en 1656, à l'époque où Mazarin et la reine Anne habitaient le château de Vincennes.

Une œuvre de Donatello a Dresde. — Le musée des moulages en plâtre de Dresde a acquis les empreintes de quatre reliefs de Donatello provenant du Santo de Padoue. Ces reliefs, exécutés en bronze pour le maître-autel, remontent à 1444 et 1449. Ils représentent les miracles de saint Antoine et complètent la série des moulages de l'autel qui se trouvaient déjà au musée.

La galerie royale de peinture, à Berlin, vient d'acquérir un montant de porte en chêne orné de peintures représentant la naissance du Christ, et de chaque côté une figure de saint. On croit que cette œuvre a fait partie du fameux retable peint par Duccio di Buoninsegna en 1310 et porté solennellement dans l'église de Sienne par les autorités de la ville.

On lit dans un journal de Londres : Dans l'ornementation des objets en bois, métal, porcelaine, faïence, on emprunte de plus en plus des types et modèles au monde sous-marin. Les courbes et teintes de coquillages, les entrelacs gracieux et délicats des plantes marines, les formes imprévues des coraux, les contours et les reflets des écailles offrent de nombreux éléments d'inspiration et d'imitation aux artistes. La bijouterie d'art entre également dans cette voie et l'on fabrique déjà des bracelets en métaux précieux figurant des chaînes et chaînettes de coquillages.

L'industrie et le commerce de l'ameublement, à Londres, se sont constitués en syndicat ou association protectrice, à partir du mois d'août de cette année.

MM. Doulton viennent d'achever l'exécution de quatre groupes en terra cotta, dus à M. Henry Tinworth, un artiste de grand talent dont le critique anglais Ruskin parle avec admiration. Ces groupes représentent « Saül menaçant David de son javelot » ; « Hérodiade attendant la tête de saint Jean-Baptiste » ; « Samson pris par les Philistins » ; « Jésus chez Marthe et Marie ». Le modelé des figures est très remarquable, les attitudes, les expressions des physionomies sont saisissantes.

Les têtes en relief dans la décoration. — On fabrique depuis peu de temps, à Berlin, un article décoratif qui est très recherché en Amérique, où il a été importé tout récemment. C'est une tête en haut relief dans un cadre approprié et exécuté avec beaucoup de fini. Le fil du bois est reproduit avec tant d'exactitude qu'on croit voir un chef-d'œuvre de sculpture, tandis qu'il ne s'agit que d'une imitation.

Une idée américaine. — On commence à utiliser dans l'art décoratif les bois pétrifiés trouvés dans les montagnes Rocheuses, en Amérique. A San-Francisco, il y a maintenant des ateliers où l'on coupe et polit ces pétrifications, dont on fait des manteaux de cheminée, des carreaux, des tablettes et autres objets d'ornement jusqu'ici généralement exécutés en marbre. Le bois pétrifié est, dit-on, susceptible de recevoir un poli plus fin que le marbre et l'onyx, et déjà il fait disparaître ce dernier du marché. Les matériaux viennent des forêts pétrifiées que l'on a découvertes sur le parcours du chemin de fer de l'Atlantique et du Pacifique. D'autres compagnies sont en voie de formation pour obtenir de nouvelles concessions.

Céramique japonaise. La collection Brinkley. — Immédiatement après l'abolition du système féodal au Japon, en 1871, les anciens *daimis*, rentrés dans la vie privée, vendirent leurs trésors d'art, consistant principalement en porcelaines, faïences et poteries japonaises, chinoises et coréennes, recueillies depuis des siècles. Une grande partie de ces chefs-d'œuvre de la céramique fut rachetée par le capitaine Brinkley, de Yokohama, qui en forma une collection d'un si grand prix qu'elle est considérée comme unique. M. Brinkley est mort il y a peu de temps. Sa collection appartient aujourd'hui à M. Edward Greey, de New-York, qui annonce son intention de la céder en totalité à un musée ou, s'il ne peut réaliser ce dessein, de la mettre prochainement en vente.

Le Maharajah de Cachemire a reçu, à titre de don, la plus importante collection de monnaies du Cachemire qui existe de nos jours. Elle contient les monnaies frappées par plus de trente des anciens maharajahs qui ont régné avant l'an 1300 de notre ère. Elle renferme aussi des monnaies d'argent et de cuivre des sultans jusqu'à l'époque d'Akbar, ainsi que des roupies mises en circulation dans le Cachemire par les empereurs mongols et les rois Durram.

DOCUMENTS BIBLIOGRAPHIQUES

Principaux articles relatifs aux arts appliqués à l'industrie parus dans la presse française et étrangère

(MOIS DE MAI A SEPTEMBRE 1885.)

PÉRIODIQUES FRANÇAIS

L'Art et l'Industrie (Juin). — Bocaux en argent du XVIe siècle et du commencement du XVIIe. — Cabinet-crédence. — Grille d'escalier du café Keck, à Berlin. — Ornements gravés d'une cassette en fer, pour bijoux, du Musée national bavarois, à Munich. — Tablettes de tombeaux en bronze, du cimetière Saint-Jean, à Nuremberg.

— (Juillet). — Ornements en stuc pour chambres de bain. — Sabre circassien du Musée industriel de Nuremberg. — Lambris de la vieille sacristie de la Chartreuse de Pavie. — Croix de tombe du vieux cimetière de Fribourg. — Couverture d'un exemplaire manuscrit de la bulle de *l'Immaculée-Conception*, au Vatican, exécutée par la maison Christofle. — Buffet en bois de chêne noirci.

L'Art pour tous (15 mai). — Armoire à bijoux de la reine Marie-Antoinette. — Détails de cette armoire.

— (30 mai). — Assiette en faïence de Rouen, XVIIe siècle, collection Delaherche. — Gargoulette en cuivre repoussé et ciselé, orfèvrerie orientale du XVIe siècle.

— (15 juin). — Vase prismatique en porcelaine de Chine (maison Beurdeley). — Fragment de vitrail de Guy de Laval (d'après l'original, exposé au Musée des Arts décoratifs). — Figures du monument de Jean de Berry. — Console de milieu en bois sculpté et doré (ébénisterie française du XVIIe siècle).

— (30 juin). — Vase prismatique en porcelaine de Chine, décor émaillé (collection Beurdeley). — Dossier sculpté d'un siège seigneurial (XVIe siècle, Musée de Cluny). — Plat hispano-moresque (XVIe siècle, collection de M. Lowengard). — Bureau en bois d'amarante, par Cressent (XVIIIe siècle).

— (15 juillet). — Heurtoirs et clous de portes à Tolède (XVIe siècle). — Tapis chinois en soie brodée (école orientale, XVe siècle). — Commode d'angle ou médaillier (ébénisterie française, XVIIIe siècle). — Vases en porcelaine vernissée (Art céramique, antiquité).

— (30 juillet). — Cartel avec support, par Thuret (XVIIe siècle). — Plateau rectangulaire de Moustiers, style Berain (XVIIe siècle). — Dessus de cabaret en bois de marronnier, école allemande (XVIe siècle). — Fragment d'une pierre tombale, à l'église Saint-Jacques de Bruges, école flamande (XVIe siècle).

Courrier de l'Art (7 août). — La porterie du duc Antoine, au palais des ducs de Lorraine, à Nancy.

— (14 août). — Découverte à Sainte-Colombe-lès-Vienne (Isère) de deux belles mosaïques de l'époque romaine.

— (21 août). — Le musée Guimet.

Journal des Arts (9 juin). — La décoration du Panthéon. — Le saint-ciboire du connétable de Castille. — La collection J. Gréau.

— (12 juin). — Moulage des ferrures de la plus ancienne porte de Notre-Dame de Paris.

— (3 juillet). — Programme des concours organisés par la Chambre syndicale des Arts industriels, à Gand.

— (7 août). — Compte rendu de la distribution des prix de l'École nationale des Arts décoratifs. — Programme du concours Troyon.

— (21 août). — L'art et les artistes de l'Italie du Nord. — L'exposition des moulages de l'Union centrale des Arts décoratifs, 3, place des Vosges. — Le budget des Beaux-Arts en 1885.

Le Moniteur des Architectes. — Cottage aux environs de Londres. — Château de Chantegrellet. — Hôtel d'un maître-peintre verrier, à Paris. — Ordre composite de l'ancien château de Tanlay, dit le Portail. — Maison à Paris, M. Boussard, architecte. — Architecture anglaise, salle de billard. — Détail de la façade de l'École centrale des Arts et Manufactures.

M. Denfert, architecte. — Rendez-vous de chasse de François Ier à Moret, réédifié au Cours-la-Reine.

Moniteur des Arts (3 juillet). — Les Associations artistiques à Paris. — La propriété artistique.

— (10 juillet). — L'Exposition d'Anvers. — La décoration du Panthéon. — Jugement de la première épreuve du concours de Beauvais.

Métaux ouvrés. — Modèle de marquise, par Perrault. — Lustre, par Vandevelde. — Grille de la maison d'arrêt de Lunéville. — Escalier. par E. Vilfort.

Revue professionnelle des horlogers, bijoutiers, orfèvres, etc. (Juillet). — Le diamant. — L'électricité dans les arts. — Étude pratique sur la ciselure. — Traité de glyptique.

PÉRIODIQUES ÉTRANGERS.

American Architect (30 mai). — Les fondations de l'église du Sacré-Cœur, à Paris. — Quelques célèbres charpentes en bois.

— (11 juillet 1885). — Les sources de la sympathie entre l'architecture et la sculpture. — Les collections de Berlin. — L'église de Sainte-Croix, à Bordeaux. — Le beffroi de Bruges.

— (18 juillet). — Berlin et New-York (au point de vue de l'architecture). — La plus ancienne église de Londres (Saint-Barthélemy-le-Grand). — Quelques cathédrales scandinaves (Upsal, Lund, Rœskilde).

— (25 juillet). — Projet d'une exposition de dessins d'architecture, à New-York. — L'architecture française au XIXe siècle (premier article). — Berlin et New-York (2e article). — Porche du sud de la cathédrale de Notre-Dame de Rouen.

— (1er août). — Le monument du général Grant (ouverture d'un concours). — La céramique architecturale en Angleterre. — Les bas-reliefs en terra cotta de M. Georges Tinworth (*Les Fils de Cydippe. — Barabbas mis en liberté*).

Art Amateur (the). (Juillet). — Fragment d'une table de Boulle (galerie d'Apollon, au Louvre). Dessus de table d'ébène, incrustée d'ivoire, travail italien du XVIIe siècle (collection Recappé). — Panneaux décoratifs. — L'art de la broderie. — Instruments de musique des peuples d'Orient. — Armes japonaises. — Dessins et inspirations pour orfèvres.

— (Août). — La critique d'art. — La maison de Gérôme. — Un peintre de fleurs hollandais : Van Huysum. — Ruses et méprises des marchands d'objets d'art. — Moyen de reconnaître le faux Sèvres. — Vieilles porcelaines chinoises. — La broderie artistique.

Athenæum (the) (1er août 1885). — *Les Émaux japonais*, de la collection Bowes. — La réunion de l'Institut royal d'archéologie à Derby.

Decoration (the). (Juin). — Reproductions tirées d'un livre de G. Leonce, publié à Londres, chez A. Fischer, et contenant un grand nombre d'images d'oiseaux d'espèces variées pouvant servir pour panneaux décoratifs. — Dessins de Polisch, pour frises, panneaux, etc. — Bordure d'un tissu ancien. — Panneau de porte, par Wedgewood Anderson. — Ornement pour pilastre.

— (Juillet 1885). — Les illustrations de la « Légende des bonnes femmes, » de Chaucer (Thisbé). — Glascow (musées, bibliothèques, galeries). — La galerie Grosvenor et la galerie Dudley.

— (Août). — Glascow (musées, bibliothèques, galeries, suite). — L'École écossaise, par Hume Nisbet.

Decorator and Furnisher. (Juin). — Meubles pour bureaux. — Cheminées artistiques. — Œuvres d'art en métal. — Bois de lit artistiques. — Du verre dans la décoration. — Le travail des femmes dans la décoration. — Fumoir turc.

— (Juillet). — Étoffe de soie damassée, travail italien du XVIIIe siècle. — La ferronnerie artistique. — Fontaine et grille de la place Royale, à Nancy. — La collection Davillier, au Louvre. — La céramique vénitienne.

— (Juillet 1885). — Les œuvres d'art à l'exposition de la Nouvelle-Orléans. — La serrurerie artistique en France : L'œuvre de Jean Lamour, par Théodore Child (premier article). — Écrans artistiques. — La décoration funéraire. — Papiers de cuir japonais. — Le sens commun dans la décoration intérieure. — De l'art dans la numismatique. — La collection Davillier, au Louvre. — Céramique vénitienne.

— (Août 1885). — La serrurerie artistique en France. — Ouvrages en fer. — Travaux de la maison Javier de Paris, par Théodore Child (2e article). — Décoration d'un pavillon d'été. — Peinture japonaise au patron. —

La verrerie artistique en Amérique. — L'harmonie dans la décoration.

Frank Leslie's illustrated (Juin). — Ouverture de l'Exposition industrielle de Saint-Pétersbourg. — Histoire du tapis. — Comment les femmes s'habillent-elles?

The Art journal (Août). — Un berceau de l'art en Lombardie, Castiglione di Olona. — La collection de M. Alfred de Rothschild.

Furniture Gazette (the). (Juin). — L'Ameublement à l'Exposition internationale des inventions récentes. — Les manufactures de tapis en Allemagne. — Modèle pour draperie de lit. — L'Hôtel Métropole. — Études de plantes. — Exposition des marchands de meubles.

— (1er juillet 1885). — I. L'Ameublement à l'exposition internationale des inventions à Londres (2e article). — II. Décoration intérieure. Ouvrages en bois (XIe siècle). — III. Meubles de salon. — IV. Études de plantes : la marguerite œil-de-bœuf. — V. Éléments de style dans l'ameublement. La Renaissance italienne. — VI. Les machines à travailler le bois. L'usine Thomas Robinson et fils, de Rochdale. — VII. La fabrication des tapis, brocarts et damas. L'usine Colishau Nicol et Cie, de Blackley près Manchester.

— (1er août 1885). — I. L'Ameublement à l'exposition internationale des inventions à Londres (3e article). — II. L'art moderne : sculpture sur bois. — III. Meubles de salon. — IV. Études de plantes : la gesse (pois vivace). — V. Éléments de style dans l'ameublement : la Renaissance italienne. — VI. Les machines à travailler le bois. L'usine J. Sagar, de Halifax.

Kunst und Gewerbe (l'Art et l'Industrie). (Juin). — La vieille porcelaine de Sèvres, par Et. Garnier. — Les vieux poêles en briques du château de Nuremberg, par Carl Friedrich. — L'Exposition internationale d'ouvrages en métaux précieux de Nuremberg.

Magazine of Art (Juin). — Le dessin dans les écoles élémentaires. — Étude sur le vitrail, par Lewis F. Day. — L'art en vogue.

— (Juillet). — Les plus anciennes églises de Londres, par W. J. Loftie. — La peinture sur verre, le commencement de la fin, par Lewis F. Day. — Le musée autrichien (2e article), par W. Martin Conway. — Profils de la Renaissance française, Pierre Lescot, Mary J. Robinson.

— (Août). — Le dessin dans les écoles primaires, par Harry V. Barnett. — Les coiffures de femmes aux XVIe et XVIIe siècles, par Richard Heath.

Zeitschrift für Kunst und antiquitaten Sammler (la Revue de sculpture). (Juin). — Tilman Riemerschneider. — Joseph Heller, par T. Leitschuh. — Nouvelles diverses.

— (Juillet 1885). — Joseph Heller et les arts graphiques (suite), par Friedrich Leitschuh. — Trésor du chapitre de Saint-Nicolas, à Rottenmann. — *Bibliotheca Colombina* (la bibliothèque du fils de Christophe Colomb, léguée au grand chapitre de Séville) : détournements d'ouvrages rares et de manuscrits vendus à Paris. — L'exposition internationale de Nuremberg : œuvres d'art exécutées en métaux précieux et alliages. — Le peintre sur verre nurembergeois Augustin Hirschvogel.

LIVRES NOUVEAUX

Louis Courajod et E. Molinier. — *Catalogue des objets de la collection Charles Davillier*, exposés au Louvre. — Librairie Baer.

W. Lubke (traduction Koclla). — *Essai d'Histoire de l'Art.* — J. Rouam, éditeur.

A. Parvillée. — *L'Art céramique.* — Mary et fils, éditeurs.

Le rédacteur en chef gérant : VICTOR CHAMPIER.

Paris. — Typ. A. Quantin, 7, rue Saint-Benoît.

LES GENTILSHOMMES VERRIERS

(SUITE [1])

Ils pouvaient donc se croire nobles, puisqu'ils étaient « tenus et réputez tels », et c'est de bonne foi, bien qu'avec une trop grande ostentation peut-être, que, dans les actes publics, ils ne manquaient jamais de prendre la qualité de *chevalier* [2], que précédait celle de *maître de verrerie*, et qu'ils exigeaient que leurs ouvriers leur donnassent également ce titre.

Leur noblesse, néanmoins, ne fut jamais prise au sérieux; leur industrie était regardée comme peu honorable par le peuple, qui n'estimait alors la noblesse qu'autant qu'elle était opulente et inoccupée, et ces gentilshommes qui, disaient-ils, n'auraient pas échangé leur noblesse pour celle de quelques-uns de ceux qui portaient ou le titre de comte ou celui de marquis, étaient moins considérés que le plus petit hobereau campagnard vivant retiré, inutile et oisif dans son manoir; s'il leur arrivait parfois de montrer trop d'orgueil des privilèges dont ils jouis-

1. Voy. la *Revue des Arts décoratifs*, 6e année, p. 65.

2. « Un jour que deux familles [de verriers] célébraient un mariage, elles invitèrent aux noces un honnête marchand de Sainte-Menehould avec lequel elles étaient en relations d'affaires et qui leur avait rendu des services importants. Dans le contrat de mariage, ceux qui le signèrent ajoutaient à leurs noms la qualité de *chevalier*; ils en avaient le droit. L'étranger seul ne pouvait en prendre d'autre que celle de marchand, que l'on croyait déplacée dans l'acte. Il s'avisa d'ajouter à son nom celui de *Chevalier de l'Arquebuse*. Ainsi tous les signataires se trouvèrent chevaliers, et cette qualité, si heureusement imaginée, satisfit l'amour-propre des verriers. » (Buirette, *Histoire de la ville de Sainte-Menehould*.)

saient, la dédaigneuse qualification de *souffleurs de verre, souffleurs de bouteilles*, venait vite leur rappeler ce que leur profession avait de mécanique. « Leur manière d'être et de vivre, dit Buirette, diminuait encore le peu de considération qu'on leur portait. Quoique la plupart sans éducation, pauvres et mal vêtus, quelquefois même réduits en état de domesticité, ils se vengeaient des dédains qu'on leur montrait sur les roturiers, qu'ils appelaient grossièrement des *s....-mâtins;* ceux-ci, à leur tour, leur donnaient le nom de *hazis,* c'est-à-dire *hâvis*, desséchés, parce que leur travail les exposait à l'ardeur du feu des fours [1]. »

Les maladies auxquelles ils étaient sujets par suite du métier qu'ils exerçaient leur donnaient, en effet, une apparence chétive et misérable. Un savant médecin de la fin du XVIIe siècle constate ainsi ce que leur profession avait de pénible et de dangereux pour leur santé : « Les verriers, dit-il, ont presque tous mal aux yeux, à cause du feu qu'ils regardent sans cesse; ils sont la plupart asthmatiques et tourmentés de toux violentes, à cause de l'air froid qu'ils respirent au sortir de leur travail. Aussi la pleurésie est-elle très fréquente parmi eux [2]. »

Ils avaient en outre, et cela de longue date, la fâcheuse réputation de s'enivrer souvent, et cette réputation, il faut bien le croire, n'était pas tout à fait usurpée, puisque Haudicquer de Blancourt lui-même est forcé d'en convenir, tout en ajoutant bien vite que ce défaut n'était pas chez eux aussi général qu'on le croyait communément. « ... Il faut avouer que la grande et vive chaleur que ces messieurs reçoivent continuellement de l'ardeur de ces fours est beaucoup nuisible à leur santé... »

D'après lui, un des plus anciens, sinon le plus ancien gentilhomme « d'extraction » qui se soit adonné à la verrerie, serait « Antoine de Brossard, escuyer, seigneur de Saint-Martin et de Saint-Brice, et escuyer de Charles d'Artois, comte d'Eu, prince du sang royal, qui trouva cet art si beau et si considérable, qu'ayant sçeu qu'il ne dérogeoit pas, obtint de ce prince, en l'année 1453, une concession de verrerie dans tout son comté d'Eu, pour travailler ou faire travailler au gros verre, avec promesse de n'en souffrir établir aucune autre dans son comté, et plusieurs autres beaux privilèges que ce même prince lui accorda. »

Celui-là était véritablement gentilhomme; et, du reste, afin qu'il n'y ait aucun doute à son sujet, notre auteur a soin de nous donner des preuves à l'appui. « L'extraction d'Antoine de Brossard, dit-il, étoit assez considérable pour le donner icy pour exemple. Il avoit pour quart-ayeul Antoine de Brossard, fait chevalier devant Furnes, et marié à Judith de Ponthieu. Cet Antoine étoit né environ l'année 1290, fils naturel de Charles de France, comte de Valois, et d'Hélène de Brossard, son amie; dont ce prince luy fit prendre le nom qu'il a transmis à sa postérité. Et, pour une marque insigne de son illustre extraction, il luy permit de porter d'azur à trois Fleurs de Lis d'or, à la Bande d'argent brochant sur le tout, que ses descendants portent encore. Depuis Antoine de Brossard, qui obtint cette concession de Verrerie au comté d'Eu, les aînez de cette branche ont toujours fait exercer cet art jusqu'à la fin du siècle passé, qu'ils cessèrent de le faire après la mort de Charles de Brossard, chevalier, seigneur de Saint-Martin et de Saint-Brice, tué au siège de Chartres, en l'année 1591, commandant cent hommes d'armes pour le service du roy Henri IV [3]... Ce droit de verrerie étant honorable, dès que les

1. *Histoire de Sainte-Menehould*, p. 241.

2. Cf. *De morbis artificium Diatriba* Bernardini Ramanzzini. — Modène, 1701.

3. L'abbé Expilly, dans son *Dictionnaire géographique et historique des Gaules*, dit que le droit de verrerie, à Charlefontaine, près Saint-Gobain, fut donné à Jean de Brossard et à Etienne, son fils, en récompense de leur belle con-

aisnez de la maison de Brossard en eurent cessé l'exercice, les cadets ne manquèrent pas de la continuer, comme ils font encore aujourd'huy. »

Il paraît probable, d'après les quelques lignes qui précèdent, que les de Brossard dont il est question ici, gentilshommes qui portaient dans leurs armes les lis de France, et qui se faisaient tuer au service de leurs rois, étaient propriétaires de verreries plutôt que verriers eux-mêmes. Il n'en était pas ainsi des gentilshommes suivants, dont Haudicquer de Blancourt nous donne les noms, et qui, nous en avons les preuves, travaillaient dans leurs verreries et *soufflaient* le verre. Ici nous retrouvons les de Cacqueray; et ce qu'en dit notre auteur viendrait à l'appui des doutes que nous avons émis plus haut sur l'origine de cette famille, qui a fourni à la Normandie un grand nombre de gentilshommes verriers.

« Messieurs de Cacqueray, aussi gentilshommes d'ancienne extraction, ont acquis droit de verrerie par l'alliance que fit un de leurs ancestres, en l'année 1468, avec une fille d'Antoine de Brossard, seigneur de Saint-Martin, qui en avoit obtenu la concession, ainsi que nous venons de le remarquer; ce gentilhomme ayant donné la moitié de son Droit à sa fille pour partie de sa Dot, il fut ensuite vérifié en la chambre des comptes.

« Messieurs Vaillant[1], anciens gentilshommes, ont pareillement obtenu le droit de grosse verrerie pour récompense de service; et pour armes, d'azur, au poignet armé d'un poignard d'or, qui conviennent à leur nom et à la valeur qu'ils ont toujours fait paroître dans les occasions.

« Outre ces trois Familles, qui subsistent encore dans cet art, nous avons messieurs de Virgile, qui ont droit de petite verrerie; Messieurs de la Mairie, de Sagrier, de Bongard et beaucoup d'autres, qui ont été confirmez en leur noblesse pendant la dernière recherche, l'année 1667.

« Nous avons encore en France plusieurs grosses familles sorties de gentilshommes verriers, et qui n'en continuent plus l'exercice, entre lesquelles il s'en trouve qui ont été honorées de la pourpre et des premières charges; mais ce n'est pas icy l'endroit d'en parler[2]. »

Les verreries de Normandie et celles de Lorraine étant encore, au XVIIIe siècle, les plus importantes de toute la France, et les chefs de la plupart de ces verreries, au moins des plus anciennes et des plus considérables, étant, ainsi que nous l'avons vu, gentilshommes, les uns de naissance, les autres par tradition et, pour ainsi dire, par privilège, il en est résulté que l'on s'était habitué généralement à considérer les verriers comme des gentilshommes, et cela d'autant plus facilement que ce sont surtout les verreries de la Normandie qui ont été prises comme exemples et sujets d'étude par les quelques écrivains qui ont traité, à cette époque, de l'industrie du verre. C'est ce qui a fait dire faussement à Savary des Bruslons, dans son *Dictionnaire du commerce :* « Il n'y a en France que des gentilshommes qui puissent souffler et fabriquer le verre; bien loin que ce travail attire la dérogeance, c'est une espèce de titre de noblesse, et *l'on ne peut même y être reçu sans en faire preuve.* Ce privilège, que les rois ont bien voulu accorder pour faire subsister

duite à la bataille de Pavie. Jean de Brossard, quoique âgé de soixante-quinze ans, avait été rejoindre l'armée avec ses cinq fils, dont trois périrent sur le champ de bataille; lui et ses deux autres fils furent grièvement blessés.

1. Il s'agit évidemment ici de la famille des Le Vaillant, qui se divisait en plusieurs branches dont les membres ont exercé le métier de verrier; on trouve, en effet, à la tête des différentes verreries normandes, des Le Vaillant de Rougefossé, des Le Vaillant de la Haye et des Le Vaillant de la Fieffe, dont un des descendants a écrit le livre que nous avons cité et que nous citerons encore plusieurs fois, etc. En 1591, Mathurin Le Vaillant, écuyer, prenait le titre de « Seigneur de la verrerye de Telle »; cette verrerie était située sur la paroisse de Sérifontaine (Oise).

2. Haudicquer de Blancourt, *op. cit.*, ch. III, p. 43 et 99.

la pauvre noblesse[1], n'a point souffert jusqu'ici d'altération, et il seroit à souhaiter qu'il y eût encore plusieurs autres manufactures qui eussent cette prérogative... Au gentilhomme verrier seul appartient de souffler le verre... »

Cette opinion était si communément répandue que Mme de Genlis parlait encore, en 1818, de la noblesse des verriers, mais en lui assignant une cause toute particulière. « Il y avoit avant la révolution, dit-elle, dans son *Dictionnaire des étiquettes de cour*[2], un état, ou pour mieux dire un métier qui, loin de faire déroger, exigeoit en quelque sorte une espèce de noblesse : c'étoit celui de faire (de souffler) des bouteilles pour mettre le vin. Les chefs de ces manufactures s'appeloient gentilshommes verriers. Tout ce qui avoit quelque rapport au vin étoit particulièrement respecté en France : c'est pourquoi les vendanges étoient et sont encore le temps consacré aux vacances des tribunaux et des collèges, et non celui de la moisson, dont les travaux sont beaucoup plus importants. »

L'*Encyclopédie* elle-même, dans les planches de la *Verrerie*, donnait le nom de *gentilshommes* aux ouvriers qu'elle représentait occupés aux différents travaux de la fabrication du verre, et avait bien soin d'ajouter à la description des divers ustensiles qui sont reproduits la mention : *qui sert au gentilhomme, dont se sert le gentilhomme*, etc.

Il semble, du reste, que cette qualification de *gentilhomme verrier* ait fait partie, par extension sans doute, mais cependant d'une façon reconnue et pour ainsi dire officielle, au moins en ce qui concerne les manufactures qui jouissaient du privilège de *manufactures royales*, des prérogatives attachées à la profession elle-même, bien que n'octroyant pas pour cela de droit à la noblesse, surtout depuis les arrêtés de 1601 et de 1603, que nous avons cités. C'est ainsi que différents arrêts du conseil d'État concernant la *Manufacture royale de la verrerie de Sèvres* donnent aux verriers qui y sont employés le titre de *gentilshommes*, tout en les traitant comme de simples roturiers et en leur refusant, sous peine d'amende et même de peines corporelles, non seulement de disposer d'eux, mais encore de s'éloigner de plus d'une lieue de la manufacture sans une permission signée. Voici quelques passages de l'arrêt du 19 mai 1733 :

« Sur ce qui a été représenté au Roy, et son conseil, que nonobstant qu'aux termes des arrest du conseil servant de règlement sur le fait de la police et administration des manufactures de verreries et glaceries du royaume, conformément à ce qui est porté par les ordonnances royaux... Néanmoins il est arrivé que depuis le premier janvier de la présente année, treize des employez en la manufacture de la Verrerie royale de Sèvres, ou gentilshommes ou tiseurs, et autres ouvriers de ladite manufacture, ont esté débauchez, et ont abandonné leur service à l'instigation des nommez Clerbois, le Clerc et de la femme du nommé Saunier, cy-devant constructeur des creuzets, servant à l'usage de ladite manufacture; jusque-là même, que depuis peu de jours, un particulier de la verrerie de Crez en Bourbonnois, près Moulins, a tenté, à différentes reprises, d'enlever et faire déserter plusieurs autres des ouvriers actuellement employez en ladite manufacture, et que le nommé Pérard l'aîné, gentilhomme verrier, travaillant au grand four de ladite

1. Beneton de Perrin dit également que les grands privilèges qui leur avaient été accordés ayant « applani les difficultés de la dépense des grosses verreries, plusieurs gentilshommes, flattés de l'espérance du gain, s'en rendirent les entrepreneurs et se déterminèrent à être *verriers*, quand ils virent que leur naissance n'en souffroit point, et qu'ils étoient mis ainsi au-dessus de maîtres des petites verreries; et les souverains autorisèrent cette distinction de rang pour fournir un nouveau moïen de subsister à la pauvre noblesse ».

2. In-8°, Paris, 1818, t. II, p. 358.

manufacture, entretient des correspondances continuelles et nuisibles au service, toutes choses qui tendent également à ruiner peu à peu ladite manufacture de verrerie de Sèvres... Le Roy en son conseil, a ordonné et ordonne que lesdits arrêts seront exécutez selon leur forme et teneur : en conséquence, fait Sa Majesté itératives et très expresses inhibitions et deffenses à tous gentilshommes verriers, tiseurs, ouvriers, serviteurs, domestiques et autres employez à ladite manufacture de verrerie de Sèvres, sous peine d'amende, même de punition corporelle, de quitter leur service sans un congé par écrit de l'inspecteur pour le Roy en ladite manufacture, lequel ils seront tenus de demander deux ans avant leur sortie; voulant aussi Sa Majesté, qu'ils ne puissent s'éloigner de plus d'une lieuë de ladite manufacture sans un congé dudit inspecteur : Fait pareillement Sa Majesté très expresses inhibitions et deffenses à tous maistres de verrerie et autres personnes de quelque qualité et condition qu'elles soient, de recevoir à leur service, sans un congé par écrit dudit inspecteur, lesdits gentilshommes verriers, tiseurs, ouvriers, serviteurs, domestiques et autres employez en ladite manufacture de verrerie à Sèvres; et en cas qu'ils les eussent reçus sans les connoistre ou autrement, ordonne Sa Majesté qu'ils seront tenus de les rendre à la première réquisition de son inspecteur à ladite verrerie de Sèvres, le tout à peine de trois mille livres d'amende contre chacun des contrevenants... Et sera le présent arrest exécuté nonobstant opposition ou empeschement généralement quelconque. »

« Fait au conseil d'Estat du Roy, tenu à Versailles le dix-neufvieme jour de May mil sept cent trente-trois. Collationné. *Signé :* de Vougny, avec paraphe[1]. »

Cette qualification de gentilhomme n'était cependant pas générale, et dans bien des manufactures on ne la donnait pas aux verriers qui étaient simplement appelés *ouvriers*. Cependant, et, sans doute, par suite encore des anciens privilèges attachés à leur profession, ces derniers avaient le droit de porter l'épée. Nous en avons un exemple dans le règlement de la verrerie qui appartenait, avant la Révolution, à la châtellenie d'Apremont, dans l'ancien Nivernais. Ce curieux document, qui a été retrouvé et publié par M. Roubet[2], prouve également que les ouvriers souffleurs, ou *maîtres*, avaient conservé, outre cette habitude de s'enivrer quelquefois, qui avait été reprochée à leurs ancêtres, le noble droit de *rosser* leurs aides ou *tiseurs*. En voici quelques articles :

« S'il arrivait qu'un ouvrier s'enivrât, l'autre ouvrier qui fera son ouvrage jouira de sa paye, et les deniers lui en seront comptés;

« S'il est possible, point de femmes dans la verrerie;

« Il faut éviter, autant que possible, de battre les tiseurs; mais si l'on en étoit réduit à certaine extrémité, il faudra les rosser ou les faire mettre au pain et à l'eau;

« S'il arrivait qu'un ouvrier maltraitât un autre ouvrier dans l'enceinte de la verrerie ou dans la verrerie, il sera condamné à dix livres d'amende; s'il le blessoit, on retiendra de quoi payer le chirurgien; s'il étoit hors d'état de travailler, on mettra un homme aux dépens de celui qui aura fait la blessure;

« Si un ouvrier tiroit l'épée dans l'enceinte de la verrerie contre un autre ouvrier qui n'en auroit pas, il payera trente livres d'amende et sera mis en prison, et *même renvoyé*. »

1. *Extrait des registres du Conseil d'Estat.* — Du 19 may 1733.
2. L. Roubet, *La verrerie d'Apremont*, 8 p. in-8°, s. l. n. d.

On voit qu'à part cette fâcheuse tendance à boire de façon à s'enivrer, les verriers conservaient une certaine noblesse dans leur manière d'être. Mais c'est plus particulièrement, semble-t-il, dans les verreries de la Normandie, que les grandes traditions étaient observées; M. le Vaillant de la Fieffe, dans l'intéressant ouvrage que nous avons cité plusieurs fois, nous a tracé, d'après des notes conservées dans sa famille, un curieux tableau de ce qu'était, à la fin du siècle dernier, l'intérieur d'une manufacture de *verres en plats*. « L'atelier noble d'une verrerie en activité, dit-il, se composait dès le commencement d'une *réveillée* [1], de huit gentilshommes, savoir : deux cueilleurs, trois bossiers et trois ouvriers. Aux deux cueilleurs on adjoignait souvent un enfant de dix à quatorze ans, qui venait faire gratuitement son apprentissage; c'était, le plus ordinairement, le fils ou le parent de l'un des gentilshommes qui faisaient partie de l'atelier en exercice; quelquefois c'était l'enfant d'un membre de l'une des quatre familles verrières [2], mis sous le patronage d'un gentilhomme verrier.

« Les gentilshommes s'engageaient par écrit pour la réveillée entière, moyennant des appointements convenus et proportionnés à leur aptitude. Un chapeau brodé, comme les nobles en portaient alors, leur était fourni par le maître de la verrerie, en sus du salaire de chaque jour; quelquefois un pot-de-vin en argent tenait lieu d'un chapeau; chaque gentilhomme avait droit, en outre, pendant tout le temps de la réveillée, à son logement, à sa nourriture à la table du maître de la verrerie, au blanchissage de son linge et à la nourriture de son cheval et de son chien, soignés par les domestiques de la maison.

« Le travail ne durait pas moins de douze heures par jour; il ne commençait jamais le lundi avant minuit, et le samedi il ne se prolongeait pas au delà de la même heure; la tâche à faire était de cent quatre à cent vingt *plats* avant le dîner, et autant après. Chaque gentilhomme trouvait, en arrivant au four, son déjeuner servi sur une assiette d'étain ou de grosse faïence; ce repas consistait, les jours gras, le plus souvent en une tranche de viande froide, du rôti de la veille, remplacée parfois par des tripes, du foie de veau, et du lard, etc. Le cidre et le pain étaient toujours à discrétion. Toutes les heures, les petits tiseurs servants criaient sur une espèce de chant : « A boire pour ces Messieurs! » mots auxquels s'ajoutait le nom de celui qui était chargé d'aller chercher une carafe de cidre frais; car, dans l'été surtout, on sentait souvent le besoin de se rafraîchir. Quand le moment du dîner approchait, les petits tiseurs criaient trois fois en dehors du four et en face de la cuisine, de manière à être entendus du cuisinier : « A dîner pour ces Messieurs! » Le cuisinier faisait servir. Chaque gentilhomme passait un pantalon et se dirigeait vers la salle à manger. Le dîner se composait d'une soupe copieuse, d'un bon bouilli et d'une entrée suffisante pour huit personnes. La suspension du travail ne durait pas une heure; chacun reprenait son poste, et la besogne de l'après-dîner s'exécutait comme celle du matin. La journée terminée, on procédait à sa toilette, après l'avoir fait précéder d'ablutions complètes. On prenait alors la mise et la tenue convenables pour souper avec les dames de la maison, quand l'heure du repas se trouvait identique, car souvent, surtout à la fin de la semaine, le travail ne commençant que fort tard, ne cessait que dans la nuit. Au souper on avait un énorme rôti, une salade, des légumes, du dessert et du vin. On observait rigoureusement les jours maigres : le poisson, les œufs, les légumes, étaient les principaux aliments des gentilshommes verriers pendant les jours d'abstinence. Le souper se prolon-

1. La *Réveillée* commençait au moment où on mettait le feu à un four neuf et se continuait sans interruption jusqu'à ce que ce four ne fût plus en état de servir.

2. Ces quatre familles étaient, ainsi que nous l'avons dit, celles des Le Vaillant, des Bongars, des Cacqueray et de Brossart.

geait longtemps; la conversation prenait à ce repas un ton piquant, facétieux, et quelquefois, il faut en convenir, un tantinet licencieux. On chantait, on répétait en chœur de joyeux refrains. Les chansons se reproduisaient le lendemain à l'atelier, pendant le travail; la chaleur et la fatigue n'arrêtaient pas ceux qui aimaient à faire retentir les échos de leurs gais chants. Plusieurs gentilshommes avaient de très belles voix. La gaieté distinguait le caractère des gentilshommes verriers. Le luxe de la table et des habits n'existait pas chez eux; ils n'avaient point de souci pour l'avenir; ils se mariaient jeunes. Leurs enfants, toujours nombreux, à peine arrivés à dix ou douze ans, trouvaient un état dans les verreries; les plus intelligents et les plus économes pouvaient espérer de parvenir à une part dans l'exploitation d'une de ces manufactures; d'autres, dégoûtés du travail, s'engageaient dans l'armée, servaient quelque temps la patrie, et trouvaient à leur retour les ressources qu'ils avaient dédaignées en partant.

« Le repos du dimanche et des jours fériés était constamment de vingt-quatre heures au moins. Aux fêtes de Pâques, le travail était suspendu le mercredi saint à minuit et n'était repris que le mercredi suivant, afin que pendant ces six jours de chômage chacun pût remplir ses devoirs religieux et passer ce saint temps en famille; aussi ceux dont la demeure était éloignée de la verrerie en profitaient-ils pour aller visiter leurs femmes et leurs enfants.

« Le costume du gentilhomme pendant le travail consistait seulement en une chemise sans caleçon, qui descendait un peu au-dessous du genou, et une demi-chemise ayant une large manche, placée de côté et au bras gauche. Cette manche était assez ample et assez longue pour envelopper la main. Une coiffe en toile couvrait la tête. Pour tenir la fête, la main gauche était armée d'un touret en fer recouvert de feutre; la main droite était entièrement libre, afin de donner à l'instrument le mouvement et la direction nécessaires au travail.

« Chaque ouvrier, pour protéger sa figure contre l'action du feu quand il approchait des ouvreaux, portait sur la tête un écran mobile, garni de toile du côté qui se trouvait le plus près du four.

« Ce costume si léger n'avait pourtant rien d'indécent, les femmes pouvaient entrer sans que leur pudeur en fût offensée. On les recevait avec courtoisie; on les plaçait aux endroits où la chaleur était le moins à redouter, et on leur faisait suivre, avec les explications nécessaires, tout le travail dans ses intéressants détails, depuis la première opération du cueilleur, la longue transformation opérée par le bossier, jusqu'au moment ou la bosse, séparée du ferrement et présentée au grand ouvreau, s'ouvrait et se déployait par un mouvement rapide de rotation d'une manière vraiment merveilleuse [1]. Les petits tiseurs présentaient aux dames des *larmes* de verre qui, par un mouvement subtil de l'enfant, se brisaient avec éclat et ne laissaient dans la main de celle à qui on les offrait qu'une poussière phosphorescente [2]. D'autres ouvriers les priaient d'accepter des *chanterelles*, espèce de bocal renversé à fond ouvert, réduit à la simple épaisseur d'un papier très léger, et dont

1. Les différentes opérations dont il est ici question sont celles qui ont trait à la fabrication des verres à vitres *en plats*, telle qu'elle était pratiquée en Normandie à la fin du XVIIIe siècle.

2. Ces *larmes*, connues sous le nom de *larmes bataviques*, sont des gouttes de verre terminées par une pointe très déliée, que l'on obtient en laissant tomber du verre très liquide dans un baquet plein d'eau froide, et qui, par suite d'un refroidissement inégal dû à la mauvaise conductibilité du verre pour le calorique, jouissent de la singulière propriété de pouvoir être frappées assez fortement sur le gros bout avec un marteau, tandis qu'en cassant l'extrémité de la queue, elles se réduisent en poussière avec explosion. Le prince Rupert de Bavière est, dit-on, le premier qui, vers 1661, ait appelé l'attention sur ce phénomène qui a tant excité l'admiration des savants à la fin du XVIIe siècle, et c'est à cette circonstance qu'elles doivent leur nom.

on tirait en soufflant dessus des sons agréables. Ce délicat produit des verreries était d'une fragilité si grande, qu'on ne pouvait le conserver qu'un bien court espace de temps.

« Avant 1789, les gentilshommes verriers ne sortaient jamais sans leur épée; c'était toujours cette arme à la main qu'en présence de deux témoins se vidaient les querelles et différends qui, souvent, s'élevaient entre ces hommes susceptibles et chatouilleux. Au premier sang qui venait à couler, les témoins intervenaient et faisaient cesser le combat; on rendait justice à chacun, en reconnaissant sa valeur; on s'embrassait, et on n'en était que meilleurs amis. »

M. Le Vaillant de la Fieffe, à l'ouvrage duquel, ainsi que nous l'avons dit, nous avons emprunté ce tableau assez séduisant de l'existence que menaient ces verriers, qui tous appartenaient à des familles d'extraction noble, mais peu favorisées sous le rapport de la fortune, ajoute que, malgré leur rude travail, ils avaient conservé un dévouement inaltérable à la monarchie, et cite, à l'appui de son assertion, ce fait que tous les gentilshommes verriers allèrent, en 1792, se ranger dans l'armée des princes. Villeneuve de Bargemont, sur l'autorité duquel il s'appuie, affirme également, dans ses *Mémoires sur l'expédition de Quiberon*, « qu'ils demandèrent à former une compagnie détachée, sous le commandement de celui d'entre eux le plus élevé en grade, mais que Mgr le comte d'Artois ne voulut pas que les membres de familles si dévouées courussent le risque de se faire exterminer dans un seul combat, et que S. A. R. eut la bonté d'ordonner qu'ils fussent dispersés dans les différents corps de l'armée. »

Beneton de Perrin, dans la dissertation que nous avons déjà eu l'occasion de citer, faisait également, dès 1733, l'éloge de l'existence que menaient les verriers normands : « Le droit exclusif, dit-il, de travailler au gros verre, que ces gentilshommes ont conservé avec soin, les a (pour ainsi dire) bornés dans leur fortune; contents de leur sort, ils ont négligé d'en venir chercher un plus brillant à la cour; ils vivent tranquillement entre les bois qu'ils habitent et sçavent s'y procurer par la culture de leurs terres et le travail dans les verreries, les aisances de la vie et de quoi se soutenir selon leur condition.

« Cette vie tranquille ne les a pas empêchés de paroître à la guerre quand le service du roi l'a exigé; ils s'y sont même distingués; mais aussitôt que la nécessité qui les avoit obligez de prendre les armes a cessé, ils ont repris avec plaisir leurs occupations ordinaires. »

Ici s'arrêtent les documents que nous avons pu rassembler sur les gentilshommes verriers. La Révolution, qui devait abolir un si grand nombre de privilèges solidement établis depuis une longue suite de siècles, détruisit naturellement ceux de ces pauvres souffleurs de verre, qui reposaient sur des bases si fragiles et qui avaient été si souvent méconnus, ou tout au moins discutés; les verriers rentrèrent alors dans la catégorie des simples artisans, n'ayant plus pour les soutenir dans leur pénible labeur ces prérogatives qui caressaient autrefois leur vanité, et grâce auxquelles, en réalité, l'industrie du verre a pu s'établir et progresser malgré les difficultés de toute nature contre lesquelles elle avait à lutter.

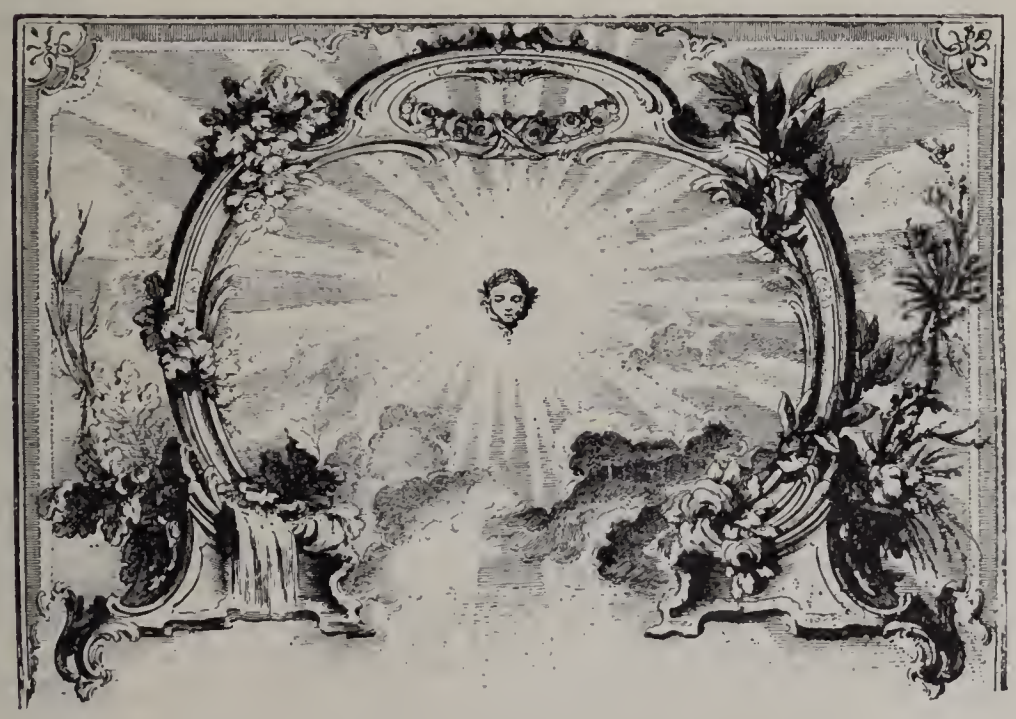
En résumé, on voit par ce qui précède que s'il y a eu en France des gentilshommes verriers, il ne s'ensuit pas pour cela, ainsi que beaucoup d'auteurs l'ont avancé à tort, que tous les verriers fussent gentilshommes, ni que l'exercice de la verrerie conférât la noblesse.

Il n'en était pas de même en Italie; depuis l'époque où fut établi le *libro d'oro* des verriers de Murano, il n'y eut pas un seul des verriers vénitiens ou muranais qui ne s'intitulât lui-même gentilhomme, bien que souvent il ne fût que simple ouvrier, et « qu'il se louât ou assujettît en sous-ordre ». C'était bien autre chose encore à Altare, où les nobles seuls, paraît-il, pouvaient exercer le métier de verrier, ainsi que le montre une

attestation donnée par les consuls de cette ville à un membre de la famille de Sarode, le 4 février 1645. « Ce qui est une preuve très assurée, dit cette attestation, que les membres de la famille de Sarode sont nobles et de race noble, c'est *qu'ils jouissent du privilège d'exercer l'art de la verrerie, auquel ceux qui ne sont pas nobles ne sont pas admis;* ce qui est très vrai et doit être tenu pour certain et assuré par tous, devant tous, et publiquement. »

On peut donc établir qu'en France on restait noble *quoique* l'on fût verrier, qu'à Venise on était noble *parce que* l'on était verrier, et qu'à Altare on n'était verrier que *parce que* l'on était noble.

ÉDOUARD GARNIER.



L'ART

DE

LA PASSEMENTERIE [1]

IV

ANTIQUITÉ CLASSIQUE

L'HISTOIRE du costume et, par celle-ci, l'histoire de la passementerie dans l'antiquité classique répondent d'une façon constante au mouvement des idées dans cette même antiquité. Du reste, ce fait est assez naturel, car le but de l'art, l'idéal, ne saurait être autre chose que l'épanouissement poétique de l'idée, son rayonnement plastique, en donnant à ce dernier mot une acception des plus générales. On peut donc dire sans hésiter : Tel peuple, tel art; telle évolution, tel courant historique, telle histoire de l'art. Il y a parallélisme absolu. Ces vérités ne sont pas neuves; mais nous devons en parler ici parce que le monde ancien en fait la preuve d'une manière lumineuse. La marche symétrique de l'histoire générale et de l'histoire de l'art s'y trouve nettement et clairement marquée, et les différentes étapes de cette dernière histoire correspondent aux diverses évolutions des sociétés accomplissant la grande œuvre du progrès, sans laquelle il n'y a pour elles ni vie ni histoire.

L'esprit de l'antiquité est synthétique : il lui faut des conceptions typiques, des caractères généraux indiqués par de grandes lignes. Cette tendance, que l'on trouve déjà, à l'origine, chez les Égyptiens et les Assyriens, se continue par les Mèdes, les Perses, les Hébreux, jusqu'aux Grecs, qui en représentent le point le plus haut, le plus beau, le plus pur, et aux Romains. Aussi, pour ces peuples, la beauté des lignes

1. Voy. la *Revue des Arts décoratifs*, 5e année, p. 609.

nées de la manifestation des formes humaines sous la draperie, les harmonies de plis, les effets de silhouette heureuse, suffisaient au sentiment décoratif qu'ils apportaient dans l'art du vêtement. C'est du moins ce que nous pouvons inférer de l'étude des monuments et des documents écrits qui sont parvenus jusqu'à nous.

La conséquence première de cet état de choses, c'est que l'ornementation antique est sous la dépendance complète des lois que nous venons de voir régir l'art du costume, et que la passementerie, par conséquent, n'est qu'une annexe de cet art. Elle lui apporte son concours, mais ne domine jamais ses conceptions. Nous voilà bien loin des *Teurs*, dont nous avons parlé dans le chapitre précédent, et des exubérantes fantaisies de leurs galons ou de leurs soutaches. Ici, la passementerie ne se montrera qu'aux extrémités et sur les bords des vêtements, là où sa présence est à la fois logique et utile. Elle ajoutera, par son propre poids, à celui des plis, tout en servant de lisière ou de frange (la frange primitive n'est que la lisière affilée). Par son poids encore, elle aidera les diverses parties du vêtement à se dessiner, à se modeler sur les contours du corps humain. Chez les Grecs, par exemple, elle tirera les angles du péplos et les fera descendre en courbes élégamment allongées de chaque côté des bras nus et bien dégagés, se jouer sur les hanches après avoir encadré la flexion molle des reins et de la taille. D'autre part, et en vertu des mêmes principes, elle prêtera ses contours arrêtés et son éclat aux coiffures, son décor solide aux chaussures. Telles sont les limites qui lui sont assignées et qu'elle ne semble pas avoir dépassées dans les sociétés antiques, laissant toutes les autres espèces de décoration à la broderie, qui, par sa légèreté ou son intimité d'allure, son adhérence entière avec le tissu, a le droit de courir et de se montrer partout sans choquer la raison; car elle fait en quelque sorte partie de ce tissu considéré en lui-même et en dehors de toute idée de costume.

Puisque, par un hasard heureux, le groupement artistique que nous faisons ici pour tout le monde classique répond à un groupement historique accepté par tous jusqu'à l'heure qu'il est, nous pouvons aborder l'étude de l'art de la passementerie chez ces peuples d'une façon générale, avec des vues d'ensemble. Cette façon de procéder nous évitera des redites et nous fera gagner du temps. Elle est du reste parfaitement légitime en ce qui nous concerne, puisqu'elle répond à une manière d'être analogue. Il y a solidarité entre toutes ces civilisations : toutes se sont plus ou moins pénétrées, toutes ont concouru, qu'elles l'aient voulu ou non, à un même but, toutes ont apporté leur pierre à un même édifice.

Le musée du Louvre possède quelques tissus égyptiens munis de passements. L'armoire B de la salle civile nous offre des costumes et des étoffes provenant de découvertes faites dans des tombeaux. L'une de ces étoffes, d'un jaune safran, est décorée de bandes rapportées qu'il est difficile de désigner autrement que par le nom de passements. Ces bandes, d'environ quatre centimètres de largeur, cousues sur le fond général (une partie est décousue et laisse voir l'envers) sont divisées en trois parties par leur dessin. Le centre en est blanc, avec des ornements rouges, jaunes, verts et bleus rappelant vaguement des fleurs et des feuilles. Les côtés sont rouges, avec des fleurettes blanches. Le point, assez gros, fait songer à un point de tapisserie pris sur du canevas. Cependant, nous n'avons pas affaire à une broderie, mais à un ruban tissé. L'envers rappelle l'endroit; mais en moins soigné : les fils s'y rattachent avec un certain laisser-aller. Ces bandes ont été exécutées au métier, et il y restait des lisières qui ont été repliées en dedans par l'ouvrier qui les a posées sur l'étoffe.

Sur un morceau d'étoffe d'un marron terreux, on voit une ganse ronde bordant un dessin géométrique blanc sur bleu foncé.

Parmi des tissus provenant de momies (même salle, vitrine plate J, contre la fenêtre),

on voit plusieurs bandes de lin qui rappellent assez nos galons. Une, d'un travail espacé, est de la couleur de l'étoffe qu'elle orne, avec deux lignes de bordure rouge. Sur un autre, des dessins s'enlèvent en écru sur un fond vert passé. Une troisième, enfin, offre des perles d'un bleu opaque mêlées à sa broderie. Divers échantillons de résille démontrent que l'art de la passementerie était assez avancé en Égypte et qu'on savait lui faire produire des décors très variés. Quant à l'origine de la frange que nous avons dit être au début une simple lisière effilée, nous avons ici la preuve palpable de ce point de départ, et nous pouvons répéter après J. Deville, dans son *Dictionnaire du Tapissier* : « Le commencement et la fin du premier tissu, le *chef,* pour parler techniquement, a formé, sans qu'on l'eût cherché, le premier effilé. »

Les objets que nous venons de décrire ont le mérite de permettre des recherches de métier aux ouvriers qui voudraient leur rendre visite. C'est ce qui fait que nous nous sommes un peu étendu sur eux et les avons analysés en détail. De telles pièces sont excessivement rares; bien peu sont parvenues jusqu'à nous. L'on ne peut donc guère en tirer d'indications utiles concernant les divers systèmes de décors employés par les Égyptiens pour leurs passementeries; mais, heureusement, les monuments artistiques nous fournissent de plus amples renseignements sur l'ornementation des passementeries égyptiennes, leur disposition sur le costume et leur effet général par rapport à celui-ci. Ce sont des renseignements de seconde main, ne pouvant conduire qu'à des appréciations purement esthétiques; mais ce côté de la question a bien sa valeur.

L'art égyptien se répétant volontiers dans les détails de costume, nous nous bornerons à quelques monuments.

Parmi les représentations rappelant la victoire de Ramsès sur les Schétas, il s'en trouve quelques-unes où les costumes offrent des traces de passementeries. Ainsi, dans le groupe qui présente le pharaon tuant le chef des ennemis, la passementerie est parfaitement visible sur la jupe du monarque égyptien, comme sur le vêtement du chef asiatique. Elle répond, comme disposition sur le costume et comme système de décor, aux bracelets, colliers de toutes sortes, brassards, ceintures du pharaon, et semble n'en être qu'une imitation à l'aide du tissu. C'est, du reste, une tendance que nous retrouvons dans toutes les passementeries primitives. Les peuples jeunes ont dû passer de la verroterie et des plumes à la broderie et aux ornements de passementerie avec une idée d'imitation. C'est ainsi que nous voyons au Pérou les Incas substituant, par une transformation artistique analogue (dont le musée ethnographique du palais du Trocadéro nous met plusieurs exemples sous les yeux), les franges de laine à petites touffes enfilées en chapelet, aux franges de plume d'un même type, mais type logique seulement chez ces dernières, imposé par la matière première. Donc, cette matière première peut changer, la conception artistique et industrielle déterminée par elle n'en persiste pas moins, malgré l'emploi d'une seconde très différente, et puise dans cet emploi, détourné de sa tendance intime, un caractère plus abstrait et plus conventionnel, plus créé, qui marque un pas en avant dans le domaine de l'art. On n'en est plus à se parer, en les combinant, des objets environnants : graines, pierres, verre, coquilles, plumes, fibres végétales, poils d'animaux, dents, os, etc., — on interprète. Ceci nous paraît mériter qu'on y attache une certaine importance. Il y a là un point de vue qui pourrait être fertile en conséquences, si l'on en suivait les ramifications à travers les âges et les différentes branches industrielles. On verrait que tous les peuples et tous les arts se pénètrent, et qu'emprunter à l'un est quelquefois un excellent moyen d'enrichir l'autre. Dans tous les cas, on pourrait retrouver ici la clef de beaucoup de traditions artistiques, et éviter ainsi le poncif, en remontant à la source première, la seule féconde.

Un second monument égyptien, le retour triomphal de Ramsès, nous présente des passements sur la couverture des chevaux du char du monarque ainsi que des pompons placés trois de chaque côté de la couverture. Isaïe (XIX, 9) dit, en parlant des Égyptiens : « Ceux qui travaillent en fin lin et qui tissent des filets. » Ces filets, que nous rencontrons fréquemment sur les vêtements de cérémonies offerts par les monuments, peuvent être considérés à tous égards comme œuvre de passementerie. Ce sont des réseaux à chaînettes auxquels viennent se mêler, sur les bords, des motifs d'or.

Il est inutile de passer en revue toutes les peintures et les sculptures égyptiennes possédées par nos musées. Presque toutes offrent des traces de passementerie; mais partout ces traces sont à peu près semblables. L'art égyptien est hiératique ou, tout au moins, éminemment traditionnel, et les artistes s'y répètent indéfiniment. Ils voient en lui, en quelque sorte, une écriture hiéroglyphique de haute volée.

Quant aux monuments, pourtant assez nombreux, qui nous montrent les Égyptiens au travail, nous pouvons bien y distinguer des métiers de tisseurs; mais il est plus difficile de savoir si quelques-uns de ces ouvriers sont ou non des passementiers. Un vieux scribe du moyen-empire nous apprend, par les conseils qu'il adresse à son fils, que les industries des tissus n'étaient pas des plus enviables en Égypte. Il dit : « Le tisserand, dans l'intérieur des maisons, est plus malheureux qu'une femme. Ses genoux sont à la hauteur de son cœur : il ne goûte pas l'air libre. Si un seul jour il manque à fabriquer la quantité d'étoffe réglementaire, il est lié comme le lotus des marais. C'est seulement en gagnant par des dons de pain les gardiens des portes qu'il peut voir la lumière. » La condition des passementiers ne devait pas beaucoup s'éloigner de celle du tisserand.

Si nous n'avons pas pour l'Assyrie, comme pour l'Égypte, d'œuvres de passementerie parvenues jusqu'à nous, du moins, nous nous trouvons en présence, avec elle, de monuments plastiques où la représentation de ces œuvres est beaucoup mieux dégagée. Ici non plus le système de décors ne varie guère, mais nous nous trouvons à même de pouvoir en suivre entièrement la structure. Les deux colossales représentations de l'Héraclès assyrien que l'on voit au musée du Louvre offrent de curieux exemples de passementerie dans le pays d'Assur. Le système de décor des passements ne varie guère : ce ne sont partout que dessins géométriques (le plus souvent des carrés et des losanges inscrits au nombre de deux ou trois les uns dans les autres) alternant ou non avec des fleurons très simples, à quatre pétales. La frange seule varie : tantôt elle pend librement et tantôt, attachée en touffes d'un certain nombre de fils près de son sommet, elle produit une suite d'espèces de glands dominés par une tête angulaire dont l'ensemble forme dents de scie. Nous retrouverons ces deux dispositions sur tous les monuments. Les différences d'ornementation ne reposeront que sur les diverses positions et dispositions de ces décors sur le vêtement. Parfois, ils se contentent de lui servir de bordure; ailleurs, ils le traversent à plusieurs rangs en lignes rigides ou d'une courbe heureuse. De longs cordons pendant de la ceinture et terminés par de forts glands complètent l'effet décoratif sévère et imposant de cette ornementation. La passementerie a aussi sa place indiquée sur la tiare des monarques assyriens.

Nous n'insisterons pas plus sur le costume; mais les Assyriens emploient la passementerie ailleurs que pour l'habillement humain, et nous allons la suivre dans sa nouvelle carrière.

« Mérodach Baladau, dit une inscription cunéiforme, abandonna dans son camp les insignes de royauté, la tiare d'or, le trône d'or, le parasol d'or, le char d'argent ». Ce parasol d'or que nous montrent plusieurs monuments est entouré de glands, et, quelquefois, une étoffe frangée est attachée par derrière, comme dans le bas-relief qui représente le retour de Sanchérib après la victoire.

Sur ce même bas-relief, nous voyons les chevaux du char ornés de pompons et avec une couverture passementée. Diverses scènes où se trouvent aussi des chevaux nous montrent des pompons volumineux jusque sur le sommet de la tête des coursiers, entre les oreilles, dominant le triple rang de ceux qui descendent en collier sur le poitrail.

La passementerie se rencontre jusque sur des machines de guerre, si nous nous en rapportons à une représentation qui nous en montre une montée sur roues et d'ou sortent deux lances dirigées contre un mur crénelé. Cette machine est couverte d'un riche tissu, lequel est orné de larges galons et de longues franges.

Les documents sont moins nombreux en ce qui concerne les Mèdes et les Perses que pour l'empire d'Assyrie; cependant, ici encore, nous rencontrons quelques spécimens de passementerie très franchement marqués. Une scène d'audience royale est surmontée d'un lambrequin bordé par un large réseau terminé par de gros glands. Le personnage à quatre ailes du bas-relief de Mourgab a sa tunique ornée de passements à fleurs et de franges.

Pour les Hébreux, nous manquons de représentations graphiques; mais la Bible nous indique clairement que ce peuple cultivait l'art de la passementerie. On lit dans l'*Exode* (XXXIX, 24) : « Et sur la bordure de la robe ils firent des grenades d'azur, de pourpre et de vermillon en fil retors. Et ils firent des clochettes d'or pur, et ils mirent les clochettes entre les grenades à la bordure de la robe tout autour, une clochette et une grenade, une clochette et une grenade à la bordure de la robe tout autour, pour le service, comme l'Éternel l'avait ordonné à Moïse. » *Deuteronome*, XXII, 12 : « Vous ferez, avec de petits cordons, des franges que vous mettrez aux quatre coins du manteau dont vous vous couvrez. » Enfin, les ornements du temple de Jérusalem sont des ouvrages de passementerie.

Nous ne sommes pas aussi heureux pour les Syriens que pour les Hébreux, et le manque de documents nous force à renoncer à nous occuper du rôle de l'art de la passementerie chez eux.

Nous arrivons donc aux Grecs en traversant l'Asie Mineure. La parole est à Homère. Voici ce qu'il nous dit : « Athènè aux yeux clairs portait l'Aigide glorieuse, impérissable et immortelle. Et cent franges d'or bien tissues, chacune du prix de cent bœufs, y étaient suspendues. » (Rhapsôdie II, P. 32, traduction de Leconte de Lisle. Nous trouvons aussi à la page 257 de cette même traduction (Rhapsôdie XIV) : « Elle (Hèrè) mit une ceinture à cent franges, et à ses oreilles bien percées des pendants travaillés avec soin et ornés de trois pierres précieuses. »

Deux peintures de vases, l'une représentant un joueur de cithare, l'autre un joueur de flûte, nous fournissent une transition pour passer du costume asiatique au costume grec. Ces représentations, écrit M. René Ménard dans *la Vie privée des anciens*, « sont remarquables par la physionomie tout asiatique des personnages. L'étoffe épaisse et dépourvue de plis dont leur vêtement est formé, les *franges du bas*, les grandes bandes semées de rosaces qui rayent transversalement la robe, sont des caractères qui rappellent les monuments assyriens. Ce vêtement a-t-il été porté par la population grecque à une certaine époque? Appartenait-il en propre à des corporations de musiciens venus d'Asie? C'est ce qu'il serait sans doute difficile d'établir d'une manière positive. » Les franges qui bordent le vêtement du joueur de cithare offrent une disposition bien spéciale : elles prennent naissance sous l'étoffe découpée à dents de scie terminée par de petites olives, et descendent sur la tunique de dessous en longues tresses.

Nous avons dit que les passementeries des Grecs étaient toujours disposées sur les bords des vêtements; nous allons donner quelques exemples à l'appui de cette affirmation que nous n'avons vue contredite par aucun monument.

Prenons d'abord le vêtement le plus simple, celui des soldats, des ouvriers, des laboureurs et des jeunes gens, en un mot celui de toutes les situations sociales exigeant la liberté entière des membres : la chlamyde. La plupart du temps la chlamyde se présente à nous avec une bande d'étoffe, un ruban ou un passement courant sur ses quatre côtés et quatre pompons, glands ou olives, etc., attachés à ses quatre angles, les tirant par leur poids. La chose est visible sur le costume de plusieurs cavaliers de la superbe frise des Panathénées, ainsi que sur celui d'un personnage, debout et les mains jointes, de la même frise. Des dispositions analogues nous sont offertes par plusieurs peintures de vases.

Prenons la tunique, le vêtement de dessous. Un acteur pris dans une scène de comédie figurée sur un bas-relief en marbre, a la sienne bordée d'une lourde frange à brins gros et épais.

Si nous passons au sexe féminin, nous voyons le pallium également bordé d'une bande de tissu ou de broderie. C'est ce que nous montre une peinture de Pompéi représentant Léda, et une Junon dessinée sur un vase d'argile.

On pourrait ajouter bien des exemples à ceux que nous venons de donner; mais la chose nous paraît inutile. On n'aura qu'à aller au musée du Louvre pour en trouver autant que l'on voudra. Les salles consacrées à la céramique antique en fournissent suffisamment.

Les Romains, en cela comme en tant d'autres choses, ont suivi les Grecs dans leur esthétique du costume. Ils leur ont emprunté leur disposition de passementerie. Les Étrusques et les Grecs, voilà les deux grands éducateurs des Romains. Un petit bronze étrusque montrant une femme relevant sa tunique de la main gauche, ayant une écharpe sur les épaules et un bonnet conique, rappelant ceux des médecins de Molière, sur la tête, nous paraît offrir des traces de passementerie. Cette passementerie serait fort riche. Sur une autre statuette, également étrusque, vêtue d'une tunique droite et le manteau ramené sur la tête en manière de capuchon, des passements courant sur les bords du tissu des deux pièces du costume et des glands attachés aux deux coins de devant du manteau sont parfaitement distincts. Costumes et décor ont quelque chose de nettement oriental que l'influence grecque va bientôt contrebalancer chez les Romains, afin de produire des effets plus simples et plus sévères, dignes des graves conquérants du monde, si grands à leur heure d'austérité républicaine. L'influence orientale ne reviendra revendiquer ses droits de priorité que plus tard, avec l'empire et la décadence. Le costume sera déjà barbare lorsqu'il s'agira de recevoir les barbares devenus les maîtres à leur tour.

La toge est le vêtement caractéristique, officiel aussi, du citoyen romain. Elle devait toute sa beauté à la manière dont elle était portée. Les broderies et la passementerie n'avaient donc que peu de prise sur un tel habillement. Cependant quelques monuments nous montrent des vêtements de dessus italiens, rappelant la toge et le pallium des Grecs, bordés de riches broderies, de passements, et même, il semble, de franges. La toge a-t-elle participé, à un moment donné, à ce genre d'ornementation? Il est permis d'en douter. Dans tous les cas, si la chose a eu lieu, ce n'a pu être qu'au début, alors que les Romains ont emprunté ce mode de vêtement aux Étrusques, ou vers la fin de la grandeur romaine, aux heures de décadence.

La sévérité se retrouve, du reste, dans toutes les parties du costume romain, et ce n'est pas sans protestations aiguës que cette sévérité cède peu à peu le pas au luxe. Suétone dit de César : « Il portait le laticlave *frangé* qui lui descendait sur les mains, sans oublier jamais de serrer sa toge au-dessus du laticlave; et cette ceinture était fort lâche. C'est ce qui donna lieu au mot de Sylla qui conseillait souvent aux grands de se méfier de ce jeune homme qui serrait mal sa ceinture. »

Les femmes furent naturellement les premières à tâcher de faire fléchir la loi qui s'imposait aussi bien à elles qu'aux hommes, et dérangeait leur goût de luxe. L'histoire romaine est pleine de luttes causées à ce propos par le sexe faible, qui sait qu'il peut puiser une grande force dans la parure. Tribuns et sénateurs durent souvent céder au flot, et accorder comme hommes publics des droits qui ruinaient l'homme privé. Un marbre romain nous représente une jeune fiancée assise sur une couche, dans une pose modeste, le *flammeum* sur son visage, sans doute pour dissimuler une rougeur pudique. Cette pudeur n'empêche pas ledit *flammeum* protecteur d'être muni de beaux pompons. La pudeur n'est-elle pas une des formes de la coquetterie? Elle n'a donc ici que le cadre qui lui convient. Une figure de musicienne tirée de la célèbre fresque antique connue sous le nom de *Noces Aldobrandines* et conservée au Vatican, nous donne un exemple très net de tunique garnie de galons. Ce genre d'ornement se nommait *segmentum;* il était d'or ou de tout autre tissu de couleur éclatante, et s'étendait sur la draperie en lignes parallèles. Les vestales, sans doute par un effet de la tradition, avaient leur *suffibulum,* rectangle d'étoffe, garni d'une bordure d'un aspect oriental et des glands aux coins du tissu. C'est ainsi qu'une de celles-ci nous apparaît sur une lampe en terre cuite.

Arrivons aux coiffures. Le *tænia,* bout plat et frangé du ruban qui entourait le rouleau de laine (*infula*) qui servait dans les sacrifices, a droit à notre attention, puisqu'il est muni de franges. Les vases peints nous offrent des exemples de ces modes de coiffure. Un bas-relief du musée Pio-Clémentin nous montre une prêtresse d'Isis munie d'une écharpe ayant des franges aux extrémités, comme le *tænia.* Pour l'*infula,* une peinture découverte à Rétina nous met sous les yeux deux petits génies en train d'en fabriquer plusieurs : elle se compose de flocons de laine noués à intervalles réguliers par des rubans.

Comme les Égyptiens et les Assyriens, les Romains ornaient de passements et de franges leurs chevaux. Le *dorsuala,* bande d'étoffe richement brodée placée sur le dos des coursiers dans les grandes occasions, telles que marches triomphales, etc., était frangée aux deux bouts. L'arc de Titus en fournit plusieurs spécimens.

Terminons avec une citation qui pourrait avoir pour titre : *Des dangers de la passementerie.* Sozomène dit, lib. VI, c. XXXI, à propos d'une persécution de Valens contre les philosophes : « Plusieurs même qui ne faisaient point profession de philosophie, mais qui en avaient l'habit, périrent par ce motif: ce qui fut cause que d'autres personnes s'abstinrent de porter des *manteaux avec franges,* de peur d'être accusées de rechercher les secrets de la magie et de s'adonner à la divination. »

Ainsi la passementerie, elle aussi, a eu les honneurs de la proscription, elle aussi a souffert pour la science et la liberté de l'esprit : ne quittons pas Rome sans lui décerner l'apothéose à laquelle elle a droit.

RIOUX DE MAILLOU.

1

2

1 & 2 BANDE EN VELOURS VERT BRODÉE EN APPLICATION DE SATIN JAUNE ET BLANC

SERTI D'UN CORDONNET D'OR

(COLLECTIONS DU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS)

NOS PLANCHES HORS TEXTE

Bandes velours vert brodé en application (*2 mètres sur 0m,26 cent.*). — Ces bandes de velours vert ont 2 mètres de large sur 0m,26 de haut, sans compter la frange de 0m,07. La broderie est en application de satin jaune et blanc. Les deux couleurs se reconnaissent dans la gravure par la valeur respective des teintes.

La broderie est contournée d'un cordon d'or qui vient former également les pentes riches du dessin. Il y a de nombreuses traces de retouches de soie bleue qui vient renforcer l'effet du cordon d'or, soit sur le blanc, soit sur le jaune. Ces retouches, fréquentes dans les broderies en application de cette époque, sont très souvent exécutées à l'aquarelle, mais nous n'en avons trouvé aucune trace dans les pièces présentes. Les trois pièces cataloguées 17, 18, 19 formaient probablement le baldaquin d'un lit. Elles sont toutes trois d'une exécution identique. La frange en soie jaune n'offre aucun intérêt.

Le dessin est admirablement compris, mais l'exécution matérielle laisse beaucoup à désirer. Du reste, il est à remarquer que les anciennes broderies en application sont en général fort médiocres, et que ce genre de broderie, qui rend de si grands services à l'ameublement et à l'ornement d'église, etc., a été amené de nos jours à une perfection inconnue précédemment.

On s'explique difficilement, en étudiant les deux spécimens que nous présentons, comment, étant donnée la supériorité du dessin des deux travaux, la supériorité et la finesse d'exécution du premier et l'infériorité du second, ces travaux ont été faits à la même époque et par les mêmes mains.

Il nous faudrait trop de temps et d'espace pour expliquer comment un travail très difficile est admirablement exécuté lorsque en même temps les travaux les plus simples sont exécutés avec la plus insigne maladresse. Il y a, en effet, dans la broderie trois phases : 1° la composition du dessin; 2° sa préparation; 3° son exécution.

Du moyen âge à la renaissance, la composition et l'exécution étaient généralement fort remarquables, mais la préparation matérielle en était toujours défectueuse. Nous avons pu le voir en étudiant, en 1874, l'Exposition des broderies à Londres, qui contenait d'anciennes broderies non terminées et laissant voir la défectuosité de leur préparation. Les anciens brodeurs étaient des artistes qui, à la pointe de l'aiguille, suppléaient dans le cours du travail à l'infériorité de la préparation matérielle de leurs travaux. Aujourd'hui, nos brodeuses ignorent le dessin et ne veulent même pas le faire apprendre à leurs apprenties. La préparation du dessin ayant été bien perfectionnée, l'aiguille exécute avec une grande habileté l'ouvrage préparé; mais cette habileté ne dépasse et ne peut dépasser un certain niveau.

Nous avons constaté l'infériorité de la préparation du dessin dans les anciennes broderies; or la broderie d'application demande, avant tout, des dessins très bien préparés, et c'est ce qui en assure le succès. Nous serions heureux de voir reprendre ce beau dessin par un de nos excellents brodeurs d'ameublement ou d'ornements d'église.

La perfection de l'exécution moderne venant compléter l'excellence de la composition donnerait certainement les plus heureux résultats. Ces diverses réflexions sont applicables à tous les anciens travaux de même nature qu'il nous a été possible d'étudier. — Th. Biais.

Commode, époque Louis XIV; — fac-similé d'un dessin attribué à Boule. — Pour la description de ce dessin, nous renverrons le lecteur au n° 3 du catalogue des dessins de Boule, que notre collaborateur M. A. de Champeaux a publié dans la *Revue des Arts décoratifs*.

UN DISCOURS SUR L'ENSEIGNEMENT TECHNIQUE

L'enseignement industriel est représenté en France, d'une part, par un certain nombre d'écoles spéciales, relevant de l'État ; d'autre part, par des écoles privées créées soit par les départements, soit par les communes, soit par des sociétés particulières. Ces diverses écoles constituent dès maintenant, pour l'œuvre que réclame l'avenir industriel du pays, une charpente assez bien montée ; mais elles sont entre elles, au point de vue des méthodes et des programmes, sans corrélation aucune. Or le moment semble venu pour l'État de régulariser ces tendances et de les diriger. Il y a là un grand ensemble à envisager, une progression à établir entre les diverses institutions futures. L'enfant, en sortant de l'école primaire, verrait s'ouvrir devant lui les écoles d'apprentissage, disposées en vue de l'étude des divers métiers. Ces écoles nous donneraient des apprentis instruits pouvant devenir rapidement, par la pratique des ateliers, des ouvriers supérieurs.

Mais comment appliquer une telle réforme ? C'est précisément le sujet qu'a traité, le dimanche 11 octobre, M. P. Jacquemart, inspecteur général de l'enseignement technique, à la cérémonie de la distribution solennelle des récompenses de la Société industrielle d'Amiens. Cette société, dont le président dévoué est M. Oudin, a ouvert des cours, des conférences que suivent près de mille auditeurs, et qui s'appliquent généralement aux industries de la région. Dans le département de la Somme, les filatures et les tissages, qui mettent en œuvre le coton, la laine, le lin, le chanvre, le jute et les transforment en mille produits divers, ont besoin de travailleurs habiles et d'esprits souples. C'est à les former que s'applique la Société industrielle. Le musée commercial dont la ville d'Amiens vient d'être doté, et qui sera installé dans un bâtiment achevé cette année, secondera puissamment ses efforts.

Voici donc, en substance, ce qu'a dit M. Jacquemart :

« La population industrielle, commerciale et agricole de la France atteint aujourd'hui les 90 centièmes du chiffre total de ses habitants, et cette proportion s'accroît tous les jours.

« Son revenu brut industriel qui, au commencement de ce siècle, n'atteignait pas un milliard et demi, dépasse aujourd'hui 12 milliards.

« Nous vivons, par conséquent, au siècle de l'industrie et du commerce ; c'est sur le champ de bataille industriel et commercial que se livreront, dans un avenir plus ou moins éloigné, les luttes des peuples pour l'existence ; les nations rivales augmentent chaque jour leur fabrication et couvrent le monde de produits pour lesquels nous avions autrefois presque le monopole. Eh bien, l'organisation de notre enseignement universitaire nous permet-elle d'assurer la réussite de l'œuvre entreprise ? Pourrons-nous recruter, dans les classes de l'Université, les enfants et les jeunes gens qui, convenablement préparés, viendront se presser en foule dans nos écoles industrielles et commerciales ? »

Que faudrait-il faire, selon M. Jacquemart ? Le problème se présente sous deux aspects : 1° l'enseignement technique ; 2° l'enseignement commercial. Pour l'enseignement technique, il

devrait être donné dans les écoles d'apprentissage; puis, au-dessus de celles-ci, viendraient se placer les écoles d'arts et métiers, l'école technique de degré secondaire, et enfin, au sommet de l'échelle, on aurait les établissements d'enseignement industriel supérieur, tels par exemple : l'Ecole centrale des arts et manufactures, à Paris, l'Institut industriel du Nord, à Lille, l'École centrale lyonnaise, etc. Telle est la série d'institutions qui, convenablement reliées les unes aux autres, pourraient répondre aux nécessités de l'enseignement industriel d'un grand pays comme la France.

Quant à la seconde partie du problème, relatif à l'enseignement commercial, M. Jacquemart pense qu'on ne pourra obtenir de bons résultats qu'avec le temps. Il faut vaincre les préjugés et la routine; il faut prendre l'habitude de laisser, dans les méthodes classiques d'instruction, une place plus large qu'on ne l'a faite aux études industrielles. C'est à cette condition que nous aurons une génération de jeunes gens aptes aux affaires, connaissant les questions qu'ils auront à traiter dans la vie, ayant le sens pratique des choses, capables de surveiller, de diriger, de faire progresser les établissements de l'industrie.

L'ÉCOLE RÉGIONALE DES ARTS INDUSTRIELS DE SAINT-ÉTIENNE

« Mon cher Directeur,

« Depuis longtemps vous me demandez de vous donner quelques renseignements sur la nouvelle école régionale de Saint-Étienne et de vous dire en toute franchise ce qui était déjà fait et ce que l'on était en droit d'espérer. Mon premier mouvement, vous n'en doutez point, a été de vous répondre aussitôt; mais alors je n'aurais pu que vous tranquilliser, vous affirmer que grâce à l'administration bien entendue du directeur, au zèle des professeurs et à l'assiduité des élèves, on n'aurait qu'à se louer des modifications apportées dans l'enseignement et des nouveaux cours ouverts pour faciliter le relèvement artistique des industries locales. C'était, par conséquent, vous répéter ce dont vous étiez persuadé, ce que vous avez constaté ailleurs chaque fois que pour décentraliser l'art et maintenir notre supériorité, l'État, réalisant les vœux émis tant de fois par l'Union centrale, crée une grande école en province.

« Aujourd'hui il m'est permis non seulement d'être plus affirmatif, mais encore de vous initier aux petits mystères; j'ai donc bien fait d'attendre et je suis persuadé que vous m'en saurez gré.

« A la fin de l'année scolaire, le 2 août, les travaux des élèves ont été exposés pendant trois jours dans les salles de l'école. Tout y était, le bon et le mauvais; pas de triage, pas de tricheries, pas d'effets cherchés pour impressionner agréablement le public et les parents. Dans cette loyale et naïve exhibition, chacun a pu librement se rendre compte de la marche rationnelle et claire de la pédagogie suivie, des efforts tentés de part et d'autre et des résultats très satisfaisants déjà obtenus. Plus d'une pièce assurément eût fait excellente figure dans une exposition de plusieurs écoles.

« Les plaques de la gravure, burinées avec justesse et fermeté, sont remarquables et font le plus grand honneur au professeur Guichard qui, en quelques mois, a su si bien diriger ses élèves et les a amenés à exécuter des travaux supérieurs à ce qui existe dans le commerce. Il est aujourd'hui certain que la classe de gravure sera dorénavant la source unique à laquelle devra puiser la fabrique pour avoir de bons et habiles ouvriers — plusieurs d'entre eux seront de véritables artistes. Ceux-là au moins graveront de la vraie gravure, composeront dans le goût moderne et laisseront particulièrement de côté cette gravure dite anglaise, ce semblant de travail si insignifiant et tant à la mode, que l'on rencontre aujourd'hui sur la plupart des armes de Saint-Étienne. Ils ont un maître habile, formé à la bonne école, sachant toutes les ressources de son art et qui complétera leur instruction en leur montrant la damasquinure et la ciselure. Je ne vous promets point des chefs-d'œuvre, mais d'excellentes choses : le résultat est certain.

» Dans la classe de modelage, nous avons rencontré de fort bonnes pièces de figure et d'ornement, des assemblages heureux pour la sculp-

ture décorative, des essais de composition pour clef de voûte. Nous nous sommes particulièrement arrêté devant quelques études de crosses, modelages timides et ordinaires, il est vrai, mais qui montrent déjà que le cours de sculpture sur bois donnera, lui aussi, des résultats. Ce cours, indispensable à Saint-Étienne où cette industrie est tombée au plus bas, va s'ouvrir à la rentrée prochaine : il sera le corollaire de la gravure et nous permettra, j'y compte bien, de voir, l'année prochaine, sortir de l'école des armes entièrement décorées par les élèves. Cela ne fera peut-être pas l'affaire des patrons, soi-disant graveurs ou sculpteurs — ils ont déjà boudé et même essayé de montrer les dents; ils voulaient, dit-on, pétitionner contre ces cours, — songez donc, en effet, comme ils doivent trouver mauvais et nuisible qu'un enfant, dans l'espace d'un an, puisse devenir presque ouvrier graveur, quand chez eux un apprenti passe trois mortelles années pour apprendre à faire des courses et des têtes de clous. Heureusement les fabricants ne raisonnent pas tous de cette façon, et il faudra subir ce qu'on ne peut et ne pourra empêcher.

« Je ne vous parlerai ni des cours d'anatomie, d'histoire de l'art, de mécanique, de géométrie, ni des cours d'architecture, de dessin géométrique, de mise en carte et de tissage; les premiers sont des cours oraux pendant lesquels les élèves prennent des notes; les seconds nous montrent des épures de descriptive, des plans, coupes et profils de détails de machines, des papiers quadrillés criblés de points noirs et rouges. Il y a là assurément de très bons dessins, mais ce sont des dessins que l'on rencontre dans toutes les écoles; la théorie et ses applications le veulent ainsi. Je désire vivement, les années suivantes, avoir à vous signaler quelques projets de construction et appeler votre attention sur la mise en carte ou l'exécution en échantillon de compositions faites par les élèves de la classe d'applications industrielles; ce serait dès lors fort intéressant, et l'école serait en complet fonctionnement.

« Les trois cours de dessin marchent bien et ne tarderont pas à prouver la supériorité des nouvelles méthodes employées; il faut simplement le temps de voir arriver à la classe supérieure les élèves formés cette année dans le cours élémentaire. Ces enfants, très assidus — 24 présents sur 25 inscrits, — loin de trouver fatigant ce travail de réflexion et de comparaison, y prennent au contraire un plaisir extrême et font de très rapides progrès. Il faut voir la netteté de leurs dessins d'après la méthode Charvet, la fidélité de leur croquis de mémoire, l'exactitude de leurs éléments de perspective d'observation et de rendu d'objets usuels et de fragments d'architecture, pour comprendre combien sont fondées les espérances qu'ils donnent et comment le niveau des études dans les classes suivantes montera rapidement. De ce côté encore le succès est assuré; mais il faut deux ans. Il serait téméraire, en effet, de compter sur les anciens élèves; ils sont un peu dépaysés et sont obligés d'oublier d'anciennes habitudes pour apprendre des choses dont on ne leur avait jamais parlé. — Il faut aujourd'hui appliquer la perspective, tenir compte de l'anatomie, construire rigoureusement juste, avoir plus souci de la réalité que de l'effet. — Adieu les fonds noirs et les rehauts de blanc! — On doit dessiner, dessiner en connaissance de cause et savamment. — L'étude de ce que j'appellerai l'art proprement dit viendra en temps et lieu. — Et encore, il faut tout dessiner aujourd'hui, l'élève doit étudier toutes formes : animale ou d'ornement, végétale ou d'architecture, alors qu'il n'a été habitué qu'à reproduire des figures, sous le spécieux prétexte que cette étude élevée suffit pour être capable de tout dessiner et composer. Toutefois, je me hâte d'ajouter que, malgré ces bouleversements et ces gênes, si ces élèves ne peuvent donner une idée juste de ce que sera cette classe plus tard, ils nous ont montré dans de nombreux dessins qu'ils s'étaient déjà beaucoup transformés et qu'eux aussi avaient beaucoup gagné au changement de méthode.

Il me reste à vous parler d'une classe très importante à Saint-Étienne, de la classe d'applications. Ici aussi, il y a bien de bons et solides jalons de posés, mais c'est tout ce que l'on pouvait espérer en quatre mois. Les quelques compositions faites par les élèves se rapportent les unes à la décoration générale, les autres plus spécialement aux rubans et aux étoffes. Nous avons particulièrement remarqué plusieurs bouts de cravates composés avec la fleur du fuchsia, des rubans où la gentiane stylisée se mêle et s'entrecroise avec un entrelac original. Toutefois, nous regardons comme supérieures : la décoration d'un chapiteau d'Ante au moyen de la tulipe et de la bordure peinte pour cabinet de travail, œuvres du jeune Décarli; ce dernier morceau surtout est des plus heureux et comme agencement et comme coloris.

« Ces quelques mots, déjà trop longs assurérément, suffisent à vous prouver que les partisans de l'enseignement logique et précis, bien compris et utile, peuvent se déclarer satisfaits, puisqu'en six mois, de janvier à juillet, la majorité des classes et des groupes a marché sûrement au but à atteindre et que l'École a enfin pris racine et s'est imposée malgré ses adversaires. Car je suis forcé de vous avouer que cette création comptait des ennemis et, ma foi, de nombreux. Ce n'est point à dire cependant qu'ils soient redoutables et qu'avec de la persévérance on n'arrive à les persuader; les résultats seront les meilleurs arguments. Plusieurs déjà sont revenus, en effet, de leurs errements et bientôt beaucoup cesseront de répéter que de leur temps c'était mieux qu'à présent, qu'à Lyon on faisait comme ceci, qu'à Lyon on faisait comme cela. En face des résultats ils oublieront leurs anciennes études; ils ne confondront plus l'enseignement de l'art avec celui du dessin; ils comprendront que faire de la fleur-tableau ne suffit plus au décorateur et que dans la fleur stylisée il y a une mine inépuisable de formes et de motifs nouveaux et gracieux.

F. Drillon.

DISTRIBUTION DES PRIX A L'ÉCOLE RÉGIONALE DES ARTS INDUSTRIELS DE SAINT-ÉTIENNE

Le 2 aout dernier, avait lieu à Saint-Étienne, dans la salle du théâtre, très élégamment décorée pour la circonstance, la première distribution des récompenses de l'École régionale. Une foule très imposante de fabricants, de parents et d'amis accompagnait à cette solennité les nombreux élèves de cette nouvelle et indispensable institution.

La cérémonie était présidée, en l'absence de M. le Préfet, par M. Boudier, secrétaire général, assisté de M. Charvet, inspecteur de l'enseignement du dessin, et de M. Mazet, premier adjoint, délégué à l'instruction. Derrière ces messieurs avaient pris place les membres du conseil de perfectionnement, des conseillers municipaux, des bienfaiteurs de l'École et le personnel enseignant au grand complet.

Trois discours ont été prononcés : un par M. le président, un par M. l'inspecteur, un par M. le directeur de l'École. De ces trois allocutions, une seule a été reproduite par la presse stéphanoise, c'est celle de M. Galley, directeur, aussi savant lettré qu'artiste distingué. Nous reproduisons *in extenso* toute la première partie de ce discours des plus importants et qui, à Saint-Étienne, a été fort remarqué et applaudi; ce sera le complément des notes que nous adresse notre correspondant.

« Messieurs,

« Cette distribution des prix éveille en moi des souvenirs que je vous demande la permission de rappeler. Il y a déjà dix-huit ans, j'étais assis au rang des élèves et je venais chercher ici les récompenses que l'indulgence du jury avait bien voulu me décerner. A ce moment, j'entendais tomber, de la place que j'occupe, des paroles amicales qui nous étaient adressées par un directeur dont le souvenir reste bien vivant dans le cœur de tous ceux qui l'ont connu.

« Lui-même avait succédé à son maître, Claude Soulary, dont les études artistiques se réclamaient d'une des écoles les plus glorieuses, celle de Gros.

« Je suis véritablement un peu confus d'ajouter un nom, dénué de toute valeur artistique, à cette liste des directeurs et d'avoir à parler, de cette place même, où parlaient autrefois des hommes aussi justement respectés. Je suis d'autant plus embarrassé qu'il m'est échu cette singulière fortune d'avoir contresigné, en quelque sorte, l'abandon, dans l'école, de méthodes que mes prédécesseurs et mes maîtres jugeaient excellentes et d'avoir présidé à l'inauguration d'un nouveau mode d'enseignement. Cette petite révolution pédagogique sera l'excuse même des pa-

roles que je vous adresse : il me paraît, je ne dis pas utile, mais indispensable que le public stéphanois, les élèves de l'École entendent à ce sujet quelques explications et soient éclairés sur le but que l'on s'est proposé et les moyens par lesquels on l'atteindra. Je pense être d'autant mieux placé pour juger les changements accomplis que, non seulement je ne les ai provoqués d'aucune manière, mais que je les ai regrettés en partie. Mon opinion ne s'est modifiée lentement que sous la démonstration d'un essai auquel, pour ma part, j'ai coopéré avec une loyauté qui, je le crois, ne me sera pas contestée.

« Il ne m'appartient pas de dire quelles causes ont déterminé la réorganisation de l'école. La municipalité, élue l'an dernier, prit la résolution la plus louable et la plus intelligente en élisant pour juges ceux qui, dans les administrations supérieures de la République, ont été chargés de rédiger et d'appliquer les programmes pour l'étude du dessin. C'est de l'entente de la ville et de l'État qu'est sortie l'École des arts industriels.

« La nouvelle institution a trouvé dès son origine les concours les plus empressés : le conseil général de la Loire et la chambre de commerce ont tenu à contribuer à son budget et à déléguer quelques-uns de leurs membres à son conseil de perfectionnement. Aujourd'hui, la présence de M. le secrétaire général et de M. l'inspecteur de l'enseignement du dessin est une preuve nouvelle de l'importance qu'attache le gouvernement à nos travaux. Que M. le secrétaire général et M. l'inspecteur me permettent de leur adresser, au nom du personnel de l'école, des remerciements respectueux.

« Messieurs, l'Ecole régionale n'est plus seulement une école de dessin. Son titre indique un plan plus vaste. Elle est fondée pour enseigner l'art appliqué à l'industrie et, comme corollaire, d'enseigner ce qui, dans les sciences, est également applicable à ces mêmes industries. C'est en vue de la réalisation de ce programme que les cours de dessin ont été complétés par un cours d'anatomie; que la classe ancienne de la fleur est devenue un cours de peinture décorative et plus particulièrement de peinture appliquée à la décoration des tissus; qu'un cours de gravure appliquée à la décoration des armes a été ouvert; que la sculpture sur bois appliquée plus spécialement aux armes viendra former la suite du cours de modelage; qu'un cours d'histoire de l'art décoratif donnera à tous les élèves l'érudition artistique si nécessaire en un temps où les industries de luxe vivent des réminiscences des manières d'autrefois. A côté de cet enseignement de l'art, des cours de tissage, de chimie et de teinture compléteront les connaissances nécessaires à l'industrie des rubans. Les autres industries n'ont pas été oubliées et aux anciens cours de géométrie et de dessin géométrique on a joint des cours de mécanique, de construction, de physique et de chauffage.

« On a pu se demander, messieurs, si ces cours de science appliquée aux industries locales ne feraient pas double emploi avec une école spéciale créée depuis peu et qui, sous une direction passionnée et compétente, est appelée à donner à l'industrie les ouvriers d'élite et les contremaîtres qui lui manquent : j'ai signalé, vous l'avez compris, messieurs, l'école professionnelle de M. Lebois. Cette crainte d'une dualité dans un même enseignement n'est pas fondée.

« Les cours de l'Ecole des arts industriels, dans l'esprit des fondateurs, ne doivent pas être des cours semblables à ceux qui sont professés dans les écoles primaires supérieures ou même dans l'enseignement secondaire. Ils en seront la suite, le complément et comme l'application. Ce ne sont pas la chimie et la mécanique générales qui doivent être enseignées à l'École des arts industriels, mais la chimie et la mécanique appliquées à nos industries : à la teinture, à la fabrication des métiers, à la fabrication des machines-outils qui nous sont nécessaires.

« Malheureusement, messieurs, disons-le en rougissant un peu, s'il est possible de trouver dans notre ville le personnel qui enseignerait cette science-là, il est impossible d'espérer l'auditoire : créer des cours qui supposent connus les éléments des sciences, c'est s'exposer à les trouver déserts. Il faut attendre le fonctionnement de nos écoles primaires supérieures. Dans peu d'années, elles nous donneront les élèves instruits auxquels on pourra utilement démontrer l'application des sciences dont ils connaissent les théories générales, qui pourront comprendre le perfectionnement du procédé ou de l'outillage, perfectionnement qui fait progresser les industries et qui rend riches les milieux industriels.

« A l'heure présente, en attendant les jours prochains où le projet pourra être réalisé, l'École des arts industriels se contentera d'en-

seigner aux apprentis et aux adultes les éléments des sciences que l'école primaire ne leur aura pas donnés.

« J'ai hâte, messieurs, d'arriver aux cours de dessin et aux cours qui ont pour but l'application de l'art à nos industries. Les méthodes de l'enseignement ont été ici complètement changées.

« A la méthode ancienne, à l'enseignement individuel donné avec le modèle graphique pour l'étude exclusive de la figure, on a substitué une méthode nouvelle : l'enseignement collectif donné presque constamment, avec le modèle en relief comportant, dès le principe, la démonstration de la perspective et variant d'une manière infinie le sujet de l'étude. Le procédé ancien, imité des méthodes d'atelier en vue de l'instruction des peintres d'histoire, a été remplacé par un procédé nouveau qui vise l'instruction des artistes destinés à servir l'industrie et qui prépare aux études supérieures de l'art. L'école applique le programme rédigé par le conseil supérieur de l'enseignement du dessin. Ce changement, il fallait le prévoir, a déconcerté quelques-uns de nos élèves, et, il fallait le prévoir encore, leurs plaintes ont trouvé de l'écho. Pour ma part, je m'explique leurs plaintes, puisque j'ai partagé quelques-unes de leurs appréhensions.

Quoi qu'on puisse dire, il est naturel que les jeunes gens aient l'enthousiasme de l'art, non pas de cet art qui sert, qui est utile, mais de celui qui, plus désintéressé, poursuit la noble chimère de l'idéalement beau et qui le rêve dans la forme savante, dans le rendu de la lumière, de la couleur, du mouvement, de la vie.

« Messieurs, lequel de nous n'a pas eu, aux heures de la jeunesse, cet élan vers la poésie qui transfigure toute chose? Pour ceux qui savent écrire, cet élan se traduit par des ébauches de poèmes et des pages de vers; ceux qui savent dessiner songent au tableau, à la statue qui donne la réputation, peut-être la gloire. Vous pouvez imaginer, messieurs, ce que devient le rêve alors que l'élève est arraché à la contemplation d'un fragment de nu pour être placé en face d'un morceau décoratif dont la disposition et l'effet perspectif exigent des démonstrations presque géométriques. L'élève juge trop vite que s'il s'agit d'horizon, de points de fuite, de lignes jointes avec des angles appréciés, il n'est plus question d'art et que la muse est envolée.

« Quand je vous disais que j'avais partagé quelques-unes des appréhensions de ces élèves, je n'ai pas entendu dire que j'eusse refait pour eux ce roman du grand art qui a si souvent une conclusion navrante : je voulais dire que je craignais que cet enseignement ne fût dirigé vers un sens trop purement architectural, vers l'étude trop exclusive des formes que la règle et le compas décrivent mieux encore que l'œil et la main les mieux exercés; je craignais que cette flore ornementale inscrite dans des figurations géométriques tînt une place trop grande et qu'enfin on étouffât, sous cet appareil scientifique, la plus précieuse des qualités de l'artiste, l'imagination, sans laquelle point d'art, même industriel. Je suis absolument rassuré. J'ai vu, au contraire, que le côté exact du dessin était enseigné dès la première année, si bien qu'un élève déjà fort n'avait plus, dans les classes supérieures, à se préoccuper de l'analyse géométrique des formes et de l'effet perspectif, qu'il est alors capable de lire sans difficulté et presque d'intuition. Cette année, les classes supérieures ont dû combler cette lacune de leur instruction. Les élèves qui ont suivi le cours élémentaire depuis dix mois n'auront pas, dans le cours supérieur, à subir cet ennui; ils seront, au contraire, dans les plus excellentes conditions, puisqu'ils n'auront plus qu'à considérer le sens esthétique du dessin.

« Il y a, messieurs, cette différence entre les deux méthodes que les commençants du cours élémentaire de cette année savent plus de perspective que nous n'en savions, il y a vingt ans, alors que nous dessinions le Discobole. Ces travaux préliminaires sont commencés, cela va sans dire, par l'étude de formes très régulières; mais, successivement, l'étude de la fleur dans l'ornement et de la figure tient une place plus grande jusqu'au moment où l'antique et le nu marquent le point culminant des travaux de l'école. Je regrette, messieurs, de n'être pas mieux qualifié pour louer les programmes du conseil supérieur. Loin d'y voir un obstacle à la compréhension du beau dessin des maîtres, j'y vois le moyen le plus sûr d'en posséder l'intelligence.

« Les études faites dans la classe de peinture décorative ont été, cette année, extrêmement sommaires. Le cours n'en a été ouvert qu'en mai dernier. L'exposition montrera non pas des résultats acquis — on n'en obtient pas dans un délai aussi court — mais un commencement d'exécution des nouveaux programmes. Le professeur de ce cours n'attend pas des éloges pour ces tentatives; je suis certain, messieurs, que l'an pro-

chain, le procès sera gagné. Ici encore, il y a des différences avec l'enseignement ancien. L'école avait autrefois une classe de peinture où la fleur sous son aspect pittoresque a été étudiée et peinte d'après nature avec des succès que je serais désolé de paraître amoindrir. L'école s'efforcera de continuer ces traditions et nous espérons qu'à son point de vue on n'aura rien à regretter. Mais s'il est vrai que c'est dans la fleur, vue comme la voient les peintres, que la fabrique a cherché jusqu'ici l'élément essentiel de la décoration du ruban, pourrait-on affirmer qu'elle suffit à elle seule? Les tissus d'une façon générale, et le ruban dans le nombre, ne sont-ils pas décorés d'une foule d'arrangements ingénieux, motifs sortis de l'imagination de l'artiste, créés pour appeler des contrastes ou des harmonies de couleurs qui, le plus souvent, plaisent parce qu'il semble impossible d'en faire l'analyse?

« Messieurs, notre ville exportait des rubans, au siècle dernier; les rubans, comme les autres tissus de la fin de ce siècle, ne portent-ils pas leur date avec leur décoration? Ne les reconnaît-on pas à leurs nuances attendries, à l'élégance un peu grêle de leurs ornements, à la nature même des colifichets à la mode : les carquois et l'arc, les colombes, les fleurs en guirlandes, tout ce qui constitue ce style d'une grâce affadie qui porte le nom de Louis XVI? Plus tard, n'a-t-on pas fait, sous le Directoire et l'Empire, des rubans grecs et romains comme on faisait alors des vêtements grecs et romains pour les femmes? Je ne veux tirer de cela qu'une conclusion : c'est que si la fleur donne le sujet important, toujours nouveau, il est à côté d'autres éléments de succès : c'est l'ornement du tissu, ornement emprunté le plus souvent à la mode du caprice, à l'engouement du jour qui exige quelque chose de japonais quand l'art japonais émerveille Paris, quelque chose d'égyptien quand on chante *Aida*.

« On n'est un artiste industriel qu'à la condition de savoir comment s'invente ou s'imite cette décoration; on n'est un dessinateur de fabrique qu'à la condition de trouver facilement une foule de ces motifs de décoration et de les trouver amusants, spirituels, car ces choses ont des aspects inattendus et des tournures vives qui peuvent être comparés à des reparties et à des mots d'esprit. Eh bien, depuis qu'on fait de la décoration de tissus, on n'a guère trouvé que deux sources d'invention pour ces motifs, deux sources inépuisables : les combinaisons de lignes et la fleur stylisée, analysée, vue dans ses parties sous les aspects les plus variés. Messieurs, cette étude se fait et se fera dans notre classe. Quand nous aurons ajouté à cela la théorie du constraste des couleurs, nous aurons complété le programme et les esssais de composition des élèves apprendront sa valeur. Il serait présomptueux de dire que ces compositions auront un grand mérite; à coup sûr, elles seront originales.

« J'ai réservé pour la fin, messieurs, l'annonce d'un résultat qui peut être considéré comme un véritable succès. Une des conséquences heureuses de la réorganisation de l'école a été la création du cours de gravure. Ce cours a été ouvert le 26 janvier dernier. Il est vraiment inexplicable qu'à Saint-Etienne il n'ait compris que quatre élèves. Je me reprocherais d'indiquer les causes de cette indifférence. Deux de ces élèves avaient fait déjà leur apprentissage dans des ateliers. Deux autres n'avaient jamais touché un burin. C'est l'un de ces derniers qui a mérité du jury le premier prix avec une récompense exceptionnelle et des félicitations.

L'ENSEIGNEMENT DU DESSIN EN ANGLETERRE

— Le *Magazine of Art*, édité par la maison Cassell et Cie de Londres, a publié dans divers numéros, depuis le mois de mai dernier, une série d'articles sur l'enseignement du dessin dans les écoles primaires en Angleterre. Ces articles, signés par divers collaborateurs de l'excellente revue périodique, ont eu pour résultat de provoquer un mouvement en faveur du dessin dans les sphères gouvernementales à Londres. Une commission d'instruction technique a été instituée par le ministre de l'instruction publique et ses conclusions ont eu pour effet de faire insérer le

dessin dans le code de l'enseignement, en d'autres termes de le rendre obligatoire dans toutes les écoles primaires.

Cette réforme est due surtout à l'abondance des témoignages fournis par la Commission royale, dont le rapport ne comprend pas moins de cinq volumes. Il reste à savoir si ce premier pas fait dans la voie du progrès doit être aussi le dernier. Tel n'est pas l'avis des collaborateurs du *Magazine of Art* et principalement de M. Harry V. Barnett qui, tout en repoussant l'opinion de son confrère, M. Runciman, que 90 pour 100 des élèves auxquels on enseigne le dessin sont incapables d'y rien comprendre, reconnaît que les méthodes actuellement en usage sont très défectueuses. Il ne suffit pas de vouloir enseigner, il faut aussi exiger que l'enseignement soit donné dans des conditions efficaces; et c'est le grand point, le point capital qui est encore aujourd'hui, même après la récente réforme, perdu de vue.

Il est aujourd'hui hors de doute que l'étude systématique et obligatoire du dessin pour les jeunes enfants entre dans ce que l'on peut appeler la préparation à la vie pratique.

L'apprenti, l'ouvrier qui a appris à l'école à tenir un crayon, trouve beaucoup moins de difficultés dans sa profession que s'il était totalement dépourvu de ces premières connaissances : si le métier qu'il choisit ne les réclame pas, le temps qu'il y aura consacré ne sera dans tous les cas point du temps perdu, parce que l'esprit s'y sera exercé en même temps que l'observation et la réflexion indispensables quoi qu'on entreprenne dans la vie.

Beaucoup de gens s'imaginent qu'il ne faut apprendre le dessin que pour devenir un grand artiste. C'est un préjugé qui date du vieux temps, mais qui n'a pas encore tout à fait disparu. Autant vaudrait-il dire qu'en apprenant à lire ou à écrire on s'exerce nécessairement à devenir un grand orateur ou un grand auteur littéraire.

Le rapport de la Commission royale établit que, dans beaucoup de pays du continent européen, on a sur ce sujet des notions plus exactes que, celles restées jusqu'alors en vogue dans le public anglais, et que depuis longtemps dans plusieurs de ces pays l'obligation du dessin est inscrite dans le programme de l'enseignement primaire.

Le rapport met aussi en évidence le bénéfice que l'on doit retirer à beaucoup d'égards de cet enseignement, surtout en ce qui concerne le perfectionnement des arts et des industries où le dessin est plus ou moins essentiel. Il ajoute que la concurrence porte principalement aujourd'hui sur la supériorité artistique et technique, et que celle-ci ne peut s'acquérir ou se regagner, lorsqu'on l'a perdue, qu'à la condition de s'initier à l'étude du dessin et de s'y appliquer progressivement.

La nouvelle loi est donc utile, mais pour qu'elle soit vraiment avantageuse, il faut qu'elle soit accompagnée d'une réforme non moins radicale dans le personnel enseignant. Suivant M. Barnett, toutes les méthodes d'enseignement du dessin aujourd'hui usitées en Angleterre sont mauvaises. Il semble, dit-il, que depuis la mort de Reynolds on n'ait eu pour objet que de former des artistes capables de faire des images comme celles que l'on distribue à la Noël. L'auteur craint que cette tendance ne continue à prédominer. Il voudrait que le but de l'enseignement du dessin ne fût pas le dessin linéaire, dont il ne nie pas l'utilité, mais qu'il croit moins propre au progrès réel que le dessin à main levée. Mais, ajoute-t-il aussitôt, il y a main levée et main levée, et celle qu'enseigne la méthode actuelle en Angleterre ne vaut rien. Elle s'exerce, en règle générale, snr les surfaces étroites et elle habitue l'élève à ne travailler, à ne voir son sujet que dans un petit cadre. Elle le rend par là même inapte aux grandes compositions de l'art industriel, du meuble décoratif, du papier de tenture, de l'architecture ornementale, de la serrurerie, de tout ce qui se fait dans les ateliers et les usines.

M. Barnett avoue, en passant, qu'on s'y prend mieux en France et en Belgique, où l'on commence par donner à l'enfant un morceau de craie et un grand tableau noir de plusieurs pieds de dimension. La conséquence directe en est que l'élève anglais est inférieur à l'élève français et belge, toutes les fois qu'il est appelé à faire du travail pratique. Il en donne pour preuve les dessins qui ont été exposés en 1884, à Londres, à l'exposition d'Hygiène. Ceux de la France et de la Belgique, dit-il, éclipsaient complètement ceux de l'Angleterre.

Il y a donc lieu de se demander, continue le collaborateur du *Magazine of Art*, si les réformateurs de l'enseignement du dessin en Angleterre vont s'arrêter en si beau chemin, et obliger les élèves anglais à suivre un cours de dessin ou à leur apprendre juste le contraire de ce qu'ils doivent savoir. Or il ne suffit pas de signaler la

lacune, il faut encore, autant que possible, aider à la remplir. L'opinion générale est que le dessin doit être enseigné par des maîtres spéciaux. Mais on a oublié que le maître spécial n'est pas à sa place dans une école primaire. Les cours spéciaux ne peuvent, en effet, être donnés que de loin en loin, et par la rareté des leçons ne produisent généralement que des résultats négatifs. Pour enseigner le dessin aux enfants dans des conditions profitables, il faut le leur montrer d'une manière aussi suivie que la lecture, l'écriture, le calcul. Le professeur spécial n'est en somme à sa place que dans les écoles spéciales. Le dessin, dans les écoles primaires, doit être enseigné par des professeurs ordinaires. Malheureusement ceux-ci ne sont pas préparés à ce surcroit de tâche, et c'est là le côté vulnérable du nouveau système. Avant d'instruire les élèves il faut commencer par instruire les instituteurs. Hors de là, point de salut; et l'innovation introduite dans le code de l'enseignement en Angleterre n'aboutira à rien. Rebâtir un édifice sur les vieux fondements quand ceux-ci sont défectueux et ont tout fait écrouler est une besogne sans valeur. Il faut quelque chose de plus large, de plus fort ou plus grand, de plus sain, de mieux approprié aux conditions de la vie pratique avec laquelle les enfants des écoles, garçons ou filles, auront à lutter, qui plus tôt, qui plus tard.

Enseigner obligatoirement le dessin à chaque enfant sans exception est chose excellente en soi, mais charger de cet enseignement ceux qui n'en sont pas capables et qui sont cependant les seuls qui devraient être les professeurs des élèves primaires est absurde. On a donc mis, en Angleterre, la charrue avant les bœufs. Et à persévérer dans ce système on a, loin de tout gagner, tout à perdre. Donc, qu'on mette les maîtres primaires à l'œuvre, qu'on balaye tous les carrés de papier grands et petits, qu'on suspende aux murs des tableaux aussi vastes que possible, sinon les adversaires de la réforme dans le dessin et du progrès en général auront bientôt beau jeu et victoire faite.

Ces considérations de M. Barnett s'adressent au programme anglais; mais il faut convenir que, sous plusieurs rapports, le programme français en pourrait faire son profit.

LE MUSÉE AUTRICHIEN D'ART ET D'INDUSTRIE

Beaucoup de gens s'imaginent qu'un musée est fait avant tout pour ceux qui n'ont rien à faire et veulent tuer le temps agréablement, ou pour les touristes qui ne quittent pas un pays sans y avoir vu tout ce qu'il y a à voir. On oublie assez volontiers qu'il y a aussi des personnes qui visitent les collections dans le simple but d'étudier, et l'on suppose généralement que le nombre en est plus restreint que celui des deux autres catégories.

Les fondateurs du musée autrichien n'ont pas pensé de même. Ils ont eu en vue de créer une institution ayant pour objet de développer l'art industriel et de perfectionner le goût dans ce sens en réunissant tout ce qui peut venir en aide à l'art et à la science et les rendre plus accessibles. Ce musée, fondé sous les auspices du gouvernement de Vienne, a été commencé en 1868 et achevé seulement en 1871. L'emplacement en a été choisi à l'intérieur de la ville, à proximité de l'Université et sur le grand boulevard qui a remplacé les anciens remparts.

Le plan de l'édifice est assez simple. Le centre est occupé par une vaste halle carrée entourée de piliers supportant une large galerie. Le bas et la galerie servent maintenant à la collection d'objets d'art dont nous parlerons plus loin. Le plan de chaque aile, à droite et à gauche, est identique. Trois longues pièces contiguës partent du hall central et conduisent dans une quatrième qui occupe l'extrémité du bâtiment. Au premier étage, les pièces font à l'extérieur le tour du bâtiment et servent, celles de gauche, de classes et de bureaux, celles de droite de bibliothèque et de salles d'exposition temporaires. L'administration se compose d'un *protecteur* nommé par l'empereur; d'une commission nommée par le *protecteur* et s'assemblant une fois par mois, et d'un directeur qui s'occupe de tout ce qui concerne l'organisation intérieure. Celui-ci a sous ses ordres un

secrétaire, un bibliothécaire et deux curateurs ou conservateurs des collections.

Le musée n'étant point destiné à satisfaire les simples curieux, on s'est appliqué surtout à bien faire connaître le but qu'il poursuit et à se concilier à la fois la sympathie du producteur et celle de l'acheteur. A cet effet, on y a établi des cours publics sur divers sujets se rattachant à l'art, et le nombre croissant des assistants prouve déjà que cette institution répond à un besoin. Les soirées du mardi du musée autrichien sont entrées dans les occupations de la vie régulière. Pour ceux qui ne peuvent s'y rendre, on a des publications sous la direction de l'administration du musée. La *Revue mensuelle des arts et des arts industriels* a été fondée en 1865 et obtient un succès de popularité qui s'affirme de plus en plus; elle rend compte des conférences, des publications, des acquisitions du musée, des efforts faits ailleurs et du développement des arts industriels en général.

La publication d'un volume de photographies des costumes bourguignons de l'ordre de la Toison d'or, accompagnée d'un texte critique, a donné un nouvel essor à la littérature des beaux-arts et l'administration du musée n'a pas tardé à suivre cette voie. L'*Histoire des arts techniques*, par Bucher; l'*Histoire du goût moderne* de Fulke, ainsi que beaucoup d'autres ouvrages de grande valeur pour les études artistiques, ont paru sous les auspices du musée. Sous son patronage également a été publiée la remarquable série des « Sources de l'Histoire de l'art », qui présentent sous une forme moderne les écrits originaux de Cennino Cennini, Albert Dürer, Léonard de Vinci et d'anciens auteurs anonymes. Non moins importante est la belle collection de reproductions photographiques, galvanoplastiques, etc., exposée en vente dans le musée à des prix modérés. Les photographies comprennent quelques vingtaines de dessins d'Albert Dürer, de Raphaël, tirés des collections sans rivales appartenant à l'archiduc Albert, ainsi que des représentations d'émaux, de broderies, de métaux précieux, de porcelaines, de verreries, de miniatures, de sculptures sur bois, d'ivoires, de fers forgés, de nielles, de bronze et de toutes sortes de matériaux. Les moulages sont pris sur les principales œuvres de petites dimensions de toutes les grandes écoles. A-t-on, cependant, donné assez de prépondérance à celles des sculptures allemandes des XVe et XVIe siècles?

Dans les salles réservées à cet effet on expose de temps à autre des productions de diverses classes ou de différentes périodes. De 1865 à 1872, on a choisi de préférence les verreries de Murano, la vieille porcelaine viennoise, les dessins des vieux maîtres, les dessins et gravures d'Albert Dürer, à l'occasion du 400e anniversaire de la naissance de l'artiste, et les reproductions graphiques. Dans l'été de 1881, il y a eu jusqu'à trois expositions : la première, de photographies de tous genres; la seconde, de verrerie et de céramique; la troisième, de peintures, de sculptures faites par les artistes autrichiens et offertes au prince impérial à l'occasion de son mariage. Ces expositions atteignent un triple but. Elles contribuent à développer l'enseignement artistique en donnant à l'élève, à l'aide des catalogues spéciaux, le moyen de s'initier à chacune des branches de l'art; elles stimulent la concurrence parmi les exposants; elles mettent le public constamment en présence des meilleurs producteurs et lui permettent de juger par lui-même des mérites relatifs de chacun. Elles suppléent ainsi en grande partie à ce besoin d'annonces qui est une des plaies de la civilisation lorsqu'elle est mal comprise. Ainsi dans l'exposition de céramique tous les objets exposés pouvaient s'acheter à des prix fixes.

L'activité de cette institution ne se confine point entre les quatre murs de son enceinte. Elle s'exerce constamment au dehors. Des expositions de tous genres sont organisées dans toutes les villes de l'empire. La première a été ouverte en 1865. La plus grande partie des objets exposés provenait des églises et de la noblesse des environs; les classifications étaient faites et les vides remplis par l'administration du musée autrichien. La même année, il y eut à Brünn une exposition de peinture et peu de temps après les manufactures de la Styrie furent invitées à concourir à une exposition tenue à Gratz. Reichenbach, Prague, Pilsen, Linz, Inspruck et presque toutes les villes de quelque importance ont été tour à tour et plus d'une fois témoin de pareils efforts.

Si l'expérience a démontré que le meilleur moyen de développer le goût du public est l'organisation des expositions, il ne faut pas perdre de vue la nécessité des écoles ayant pour objet de former des ouvriers, des artistes, et de les initier aux méthodes perfectionnées de production. Des écoles de ce genre ont été fondées

sous l'inspection du musée autrichien dans toutes les parties de l'empire; on a fondé des écoles de dessin à Haida, à Steinschœnau et ailleurs; des écoles de sculpture sur bois dans le Tyrol, à Saint-Ulrich, à Hallein et ailleurs; une école d'ouvrages en porcelaine à Elbogen; des écoles de broderie, d'orfèvrerie, de maçonnerie, dans divers quartiers de Vienne. Le but de chacune de ces fondations a été de guider, de développer le goût déjà manifesté par les habitants d'une localité déterminée et d'augmenter ainsi leur prospérité et leur bonheur.

Naturellement toute l'application du musée se concentre sur l'école supérieure des arts techniques, établie dans son enceinte. Elle est placée sous l'administration du directeur du musée, de trois curateurs et d'un membre de la chambre de commerce. L'école est divisée en quatre classes : architecture, sculpture, peinture décorative et peinture de la figure; toutes ces branches sont enseignées dans des cours primaires et dans leurs rapports avec les arts industriels. Il y a aussi une classe préparatoire de dessin. En outre de l'enseignement pratique du maniement des couleurs et des instruments, il y a des cours théoriques de perspective, de style, d'anatomie humaine et animale, de chimie, d'histoire de l'art, de mythologie artistique, et ainsi de suite.

L'année scolaire commence en octobre et finit en juillet. Les matinées sont consacrées aux études d'atelier, les après-midi aux conférences; il y a aussi des classes du soir pendant l'hiver et l'on fournit aux ouvriers ou à ceux qui veulent se perfectionner le moyen d'y assister en fixant les heures des cours en concordance avec celles de la fin des travaux journaliers. Chaque élève qui a suivi régulièrement les cours de l'école reçoit à l'achèvement de ses études un diplôme de mérite. Les classes sont ouvertes, sans distinction, aux élèves des deux sexes. Ceux-ci doivent, pour être admis à s'inscrire, présenter un certificat d'aptitude délivré par l'une des écoles reconnues du pays ou subir un examen sur les questions d'enseignement primaire. Les prix d'admission sont très modérés : 2 florins (4 fr. 40) d'entrée et 5 florins par semaine pour l'école préparatoire, 6 florins pour l'école professionnelle.

Le personnel de l'école est choisi parmi les meilleurs professeurs.

MUSÉES

Vienne. — Le rapport annuel du Musée des beaux-arts et de l'industrie à Vienne a paru pour l'exercice 1884. La bibliothèque s'est enrichie de nouveaux dons. La collection des planches d'ornement comprenait, à la fin de l'année, 1,127 feuilles.

Milan. — Au mois de juin dernier, a eu lieu à Milan l'ouverture d'un Musée national de portraits, tableaux, dessins, armes, objets divers, se rapportant à la période écoulée de 1796 à 1880. Le catalogue est en voie de préparation.

Brême. — Le rapport annuel sur la situation du Musée des arts et métiers de Brême, pendant l'exercice 1884, vient de paraître. Il constate que la collection des reproductions graphiques et plastiques a continué de s'augmenter et a donné lieu à toute une série de publications remarquables, qui n'auraient évidemment pas vu le jour sans cette aide. Généralement, la collection des moulages a moins de visiteurs que la section graphique, parce que le nombre des industries qui peuvent tirer parti des reproductions plastiques est moins considérable. On a essayé de peindre et de bronzer quelques moulages pour leur donner une apparence plus semblable à celle que les objets ont dans la nature; mais ces essais n'ont donné que des résultats négatifs.

EXPOSITIONS

Il est question d'ouvrir une Exposition internationale à Venise en 1887. Les bâtiments de l'Exposition seraient construits sur le Lido. Une section spéciale serait réservée aux objets d'art.

Les nouvelles galeries de l'Association artistique américaine à New-York seront inaugurées, le 1er novembre prochain, par une exposition de tableaux d'artistes américains et étrangers, y compris les meilleures œuvres américaines qui ont figuré au Salon de Paris. En décembre, il y aura une Exposition de Blanc et Noir.

Nuremberg. — La distribution des récompenses accordées par le Comité de l'Exposition des œuvres d'art exécutées en métaux précieux et alliages a eu lieu le 25 août.

FAITS DIVERS

Céramique anglaise. — MM. Doulton et Cie, de Lambeth, ont depuis 1870 donné une nouvelle impulsion à la céramique anglaise, en faisant exécuter une série de bas-reliefs en terra-cotta par M. Georges Tinworth, dont les ouvrages ont obtenu, surtout dans ces deux dernières années, un grand succès en Angleterre.

M. Georges Tinworth est né en 1844. Son père était charron. Il étudia les premiers principes de la sculpture à l'école du soir de Lambeth et suivit ensuite les cours de l'Académie royale, où il remporta, en 1865, le second prix, et en 1867, le premier. Il exposa en 1866 pour la première fois un groupe en plâtre : « La Paix et la Colère dans les basses classes de la société ». L'année suivante, après la mort de son père, M. Sparkes, directeur de l'école du soir de Lambeth, le fit entrer dans les ateliers de M. Henry Doulton où il occupe aujourd'hui le plus haut rang.

M. Tinworth est, dans le sens ordinaire du mot, un homme sans instruction ; mais, familiarisé avec la Bible comme la plupart de ses compatriotes, c'est aux Écritures qu'il emprunte d'ordinaire ses sujets. En sculpture, il est réaliste, exempt de toute recherche, exprimant sa pensée avec vérité, avec énergie et souvent avec passion.

Ses travaux les plus importants sont les panneaux exécutés pour les retables de la cathédrale d'York. Ces panneaux comprennent divers épisodes dont les principaux sont : « l'Entrée à Jérusalem » ; « le Jugement de Pilate » ; « les Préparatifs du crucifiement » et « la Descente de

croix ». On peut citer également : « la Douleur d'Hérode »; « le Remords de Judas »; « la Cité du refuge »; « la Dernière Cène »; « la Résurrection de Lazare »; « la Capture de Samson » et « le Reniement de saint Pierre ».

On lui doit aussi : « les Fils de Cydippe », sujet emprunté à un poème de M. Gosse; « le Jeu du ballon » et « l'Atelier du Charron ».

L'orfèvrerie en Allemagne. — Parmi les récentes nouveautés artistiques, on signale le surtout de table offert par S. A. R. le prince Luitpold de Bavière à sa belle-fille la princesse Arnulf, à l'occasion de la naissance du prince Henri, son premier enfant. Ce surtout, œuvre de M. Fritz von Miller, représente une grande corne de bouquetin en vermeil fermée par un casque et entourée d'écus émaillés, le tout supporté par des branches d'arbres et des lauriers en vermeil qui prennent racine dans une énorme pierre en malachite entourée d'une muraille dont les huit tours figurent les huit cercles ou provinces de la Bavière. Le tout repose sur un rocher ayant la forme d'une racine de noyer.

La Verrerie astistique aux États-Unis. — Il y a vingt ans, l'industrie de la verrerie artistique était, à peu de chose près, totalement inconnue aux États-Unis; les produits européens y avaient le monopole et les Américains, faute d'initiative et d'éducation, ne songeaient pas à entrer en concurrence avec l'étranger. Aujourd'hui l'Amérique, dans beaucoup de spécialités de la verrerie, prend place à côté de la France, de la Belgique, de l'Autriche, de la Hongrie, de l'Allemagne. Les maisons Tiffany, La Jarge, rivalisent dans la fabrication des vitraux peints avec les meilleures maisons françaises; les ouvriers américains qui taillent et polissent le cristal ne le cèdent plus à ceux d'Allemagne et de Venise; les importations allemandes des verres à glaces ont considérablement diminué, et, grâce au capital, l'art industriel aux États-Unis fait maintenant chaque année des progrès marquants.

L'Ouest a ses verriers de Murano, dont on peut citer l'émaillure, les couleurs et qui ne tarderont pas à égaler la légèreté des Vénitiens. La Virginie produit des verres floconneux et métalliques aussi beaux comme travail et dessin que tout ce qui se fait dans ce genre en Europe. Le Massachusetts possède à East-Cambridge les verreries de la Nouvelle-Angleterre, qui, depuis six ans, ont pris une grande extension et obtiennent des résultats importants avec diverses formes ornementales. Ses *Amberina* sont connus dans toute l'Amérique et ses *Pomone*, de création plus récente, ont le même succès.

Le *Pomone* ressemble à l'*Erbens* qu'on fabrique près de Hergogenrath, en Allemagne, et auquel on donne aussi le nom de « fleur de glace », mais les procédés de fabrication ne sont pas les mêmes. L'*Erbens* est d'abord *Amati*, puis recouvert d'une substance gélatineuse qui sèche à la température ordinaire. Lorsqu'on l'expose à une température plus élevée, l'enduit tend à se séparer du verre; mais la force d'adhésion l'emporte sur la cohésion du verre; la masse gélatineuse éclate en se soulevant et entraîne avec elle une partie de la surface vitrée qui se creuse à 1,27 millimètres de profondeur. Le *Pomone*, au contraire, s'obtient par une méthode analogue à celle qu'on emploie dans la gravure et résulte de l'application de l'électricité. Le verre n'est pas opaque, et le liquide qu'il contient, lait, vin, eau sucree, se voit au travers avec sa couleur propre. La surface reproduit tous les effets du plumetis, des cristaux de glace, des dessins fantastiques tracés par le givre sur les carreaux de vitre. Les rayons de lumière sont saisis et retenus de manière à rendre sur les bords où la couleur a la nuance de l'ambre les merveilleuses irisations que l'on voit dans les verres trouvés à Ninive, à Chypre et ailleurs. En outre de ces modèles on figure en *Pomone* des marguerites, des violettes, des feuilles de vigne, etc., des fleurs dont les pétales sont en bleu, aile de pigeon ou reflet d'acier. Le cœur des marguerites fait saillie et est taillé avec délicatesse. Quand le verre est chaud on lui donne à volonté des formes de haut et bas-relief. On obtient aussi des formes ornementales plus simples imitant la gravure en filigrane de l'argenterie moresque. Tous les dessins sont nouveaux, originaux, et prouvent que l'art américain ne dépend plus entièrement de l'étranger.

Patrons japonais. — Les esquisses ornementales des porcelaines, éventails, laques, etc., du Japon, tant admirées par les impressionistes, ne sont pas toutes peintes à la main. Beaucoup s'obtiennent à l'aide de patrons combinés, semblables à ceux dont on fait usage dans la chromolithographie. Parmi ces fabricants de patrons il y a des artistes accomplis qui sont payés très

cher. D'autres se bornent à découper des figures géométriques et ne sont que de simples manœuvres. La corporation des découpeurs de patrons a ses principaux centres d'établissement à Tokio, à Sackio et Osaka, mais elle opère dans tout l'empire du Japon et surtout dans les localités où se fabriquent les objets en céramique et en laque et les tissus de coton imprimés. Les bons découpeurs représentent avec un art merveilleux, à l'aide de plusieurs patrons, les toiles d'araignée, les flocons de neige, les nervures des feuilles, etc. Ces patrons sont d'un grand usage dans l'impression des tissus. Ils servent à faire les planches en bois. Quand celles-ci sont usées on les remplace aussitôt par d'autres à l'aide des mêmes patrons que l'on conserve comme des espèces de clichés. Ces patrons ne se vendent pas. Chaque fabricant a les siens, dont la propriété ne lui est pas garantie par la protection légale, mais par la bonne foi du découpeur, qui s'engage moralement à ne jamais livrer les mêmes dessins à deux maisons rivales. La plupart des illustrations multicolores qui figurent dans les livres japonais et que l'on avait jusqu'ici prises pour des xylographies sont faites au patron. Quelques-unes de ces illustrations nécessitent jusqu'à vingt patrons différents.

DOCUMENTS BIBLIOGRAPHIQUES

Principaux articles relatifs aux arts appliqués à l'industrie parus dans la presse française et étrangère

(MOIS DE SEPTEMBRE 1885.)

PÉRIODIQUES ÉTRANGERS.

Furniture Gazette (the) (Gazette de l'ameublement). (1er septembre). — Panneaux renaissance. — Tables de salle à manger. — Ameublement de chambre à coucher. — Études de plantes : l'asperge. — Ameublement de salon. — Décoration et ameublement : couleurs et vernis. — Exposition internationale des inventions à Londres (suite). — Peinture sur verre; figures, etc. — La sculpture sur bois dans l'ameublement.

American Architect and Building news (the) (Journal des architectes et constructeurs américains). (Boston, 29 août 1885). — Recherches archéologiques en Perse : Les fouilles de M. Dieulafoy à Suse. — Le Campanile de Saint-Marc à Venise. — Les recherches archéologiques faites par les Allemands (suite). — Les environs de Salisbury.

Art Amateur (the) L'amateur d'art). (New-York, septembre 1885). — Deux artistes américaines : les sœurs Greatorex. — Photographie artistique : portraits. — La peinture des scènes d'extérieur. — Les grandes ventes d'objets d'art à Paris. — L'hôtel Villard à New-York. — Un architecte-décorateur du XVIIIe siècle : Robert Adam. — L'art de la broderie (10e article).

Illustrazione italiana (l') (L'Illustration italienne). (6 septembre). — Le monument de Garibaldi à Milan. Projets envoyés au concours. — La translation des restes de Calamatta à Civita-Vecchia.

Graphic (the). (5 septembre.) — L'exposition internationale de Londres : anciens instruments de musique. — La photographie au Jardin zoologique de Londres.

— (Septembre 12.) — Aberdeen illustré.

English illustrated magazine (the). (Livraison de septembre.) — Contient un article intéressant et plein de renseignements sur la céramique anglaise et la fabrique de porcelaine de Stoke in Trent.

— (5 septembre.) — Critique bibliographique : *Histoire de l'art dans l'antiquité* (tome III) : *Phénicie-Chypre*, par G. Perrot et C. Chipiez. — *Lexique des termes d'art*, par J. Adeline.

— (12 septembre.) — Les collections particulières d'Angleterre (collection de tableaux de M. Kurz, de Liverpool). — L'exposition de la Société des médaillistes. — La cathédrale de Durham.

Zeitschrift für Kunst- und Antiquitæten-Sammler

(Bulletin périodique des collectionneurs d'objets d'art et d'antiquité). (Août 1885, Leipzig.) — Joseph Heller et les recherches sur Albert Dürer (suite). — Le peintre sur verre Augustin Hirschvogel (suite). — Les statues peintes. — Arthur Hazelins et le Musée du nord à Stockholm.

Kunst und Gewerbe (Arts et métiers). (Septembre 1885.) — La porcelaine tendre de Sèvres par E. Garnier. — Exposition internationale d'ouvrages en métaux précieux et alliages à Nuremberg (suite et fin).

LIVRES NOUVEAUX

L'Art de la verrerie, par M. Gerspach. Paris, A. Quantin, imprimeur-éditeur. — Prix : 4 fr. 50. — Sous ce titre, la *Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts* vient de s'enrichir d'un nouveau volume, appelé au même succès que les aînés. On se rappelle *la Mosaïque*, parue il y a trois ans, dans la même collection, et signée également du savant M. Gerspach, administrateur de la manufacture des Gobelins. L'auteur de *la Mosaïque* a suivi, dans son nouvel ouvrage, la méthode qui lui avait si bien réussi dans le premier ; l'histoire et l'art de la verrerie sont pris dès les plus anciennes origines connues et suivis à travers les siècles et les différents pays. Le livre est substantiel, riche de faits nouveaux et de documents inédits ; à côté de l'art et de l'histoire, la technique et l'ethnographie y ont leur place. Plus de 150 gravures, exécutées tout exprès pour le volume, appuient le texte en le rendant à la fois plus clair et plus complet. Indispensable aux artistes comme aux fabricants, aux simples curieux comme aux plus érudits collectionneurs, l'ouvrage sera également lu avec intérêt par les gens du monde aussi bien que par la jeunesse des écoles ; on refait avec l'auteur ce voyage à travers les musées d'Europe, qui, à des points de vue divers, est toujours un des charmes de cette collection sans rivale comme sans précédent, si justement honorée d'une récompense exceptionnelle par l'Académie française.

Le rédacteur en chef gérant : VICTOR CHAMPIER.

Paris. — Typ. A. Quantin, 7, rue Saint-Benoît.

MOBILIER (XVIIE SIÈCLE)

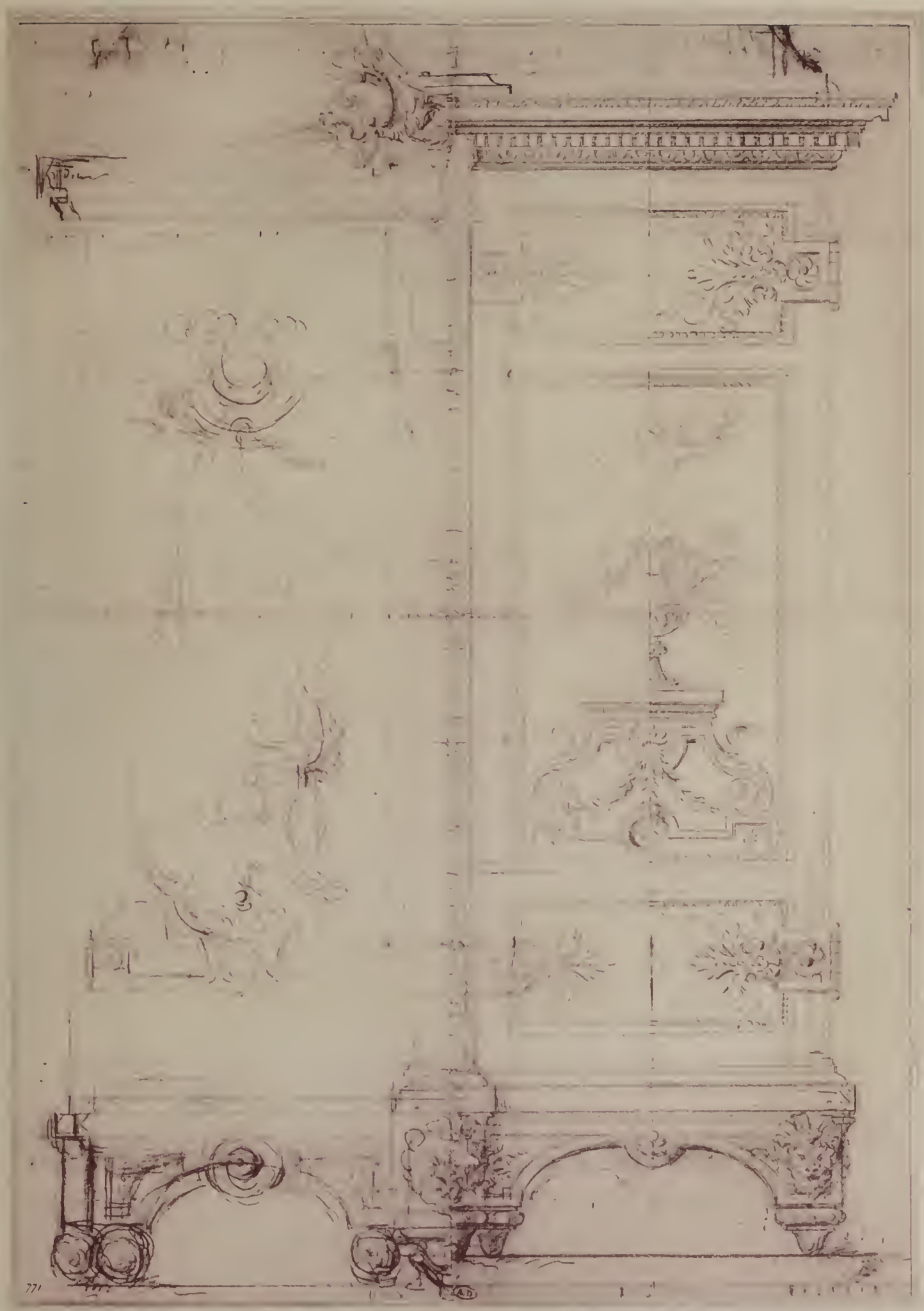


PLANCHE TYPIE BERTHAUD, PARIS

DOUBLE PROJET POUR LA GRANDE ARMOIRE LOUIS XIV, DU MUSÉE DU LOUVRE

FAC-SIMILE D'UN DESSIN ATTRIBUÉ À BOULLE

(Collection du Musée des Arts Décoratifs)

LES

MAITRES DÉCORATEURS DU XVIIe SIÈCLE

JEAN BERAIN

(SUITE [1])

LES DESSINS D'ORNEMENTS. — DÉCORATION INTÉRIEURE
LA FÊTE DE CHANTILLY
CÉRÉMONIES FUNÈBRES. — JEAN BERAIN FILS

X

La série de dessins de décoration et d'ornement que Jean Berain nous a laissés forme, à tous les points de vue, la partie essentielle de son œuvre. Berain, après avoir exécuté, avec sa fécondité ordinaire, des compositions qui étaient souvent de circonstance, fait reparaître enfin, en recueils ou en suites de quelques pages, les modèles qu'il a tracés et qu'il offre à l'imitation sous une forme définitive. Panneaux et montants, trumeaux et plafonds, dessins de cheminée et croquis de meubles, ses œuvres les plus diverses viennent prendre place dans des reproductions gravées, exécutées près de lui par des artistes qui ont été plus ou moins de son entourage. Ses meilleurs essais sont ainsi conservés, et chaque planche qui en est tirée vient aider à son influence sur le goût de ses contemporains.

Ces recueils, ces gravures de pièces détachées se présentent à nous avec un profond caractère d'unité, malgré la variété des détails; c'est avant tout de la grande décoration.

1. Voy. la *Revue des Arts décoratifs*, sixième année, p. 1 et 71.

Jean Berain, en qualité de dessinateur de la Chambre et du Cabinet du roi, destinait souvent ses œuvres à l'embellissement des palais; toutes ses compositions sont amples et somptueuses. Il est facile de se rendre compte de cette destination en feuilletant les planches de Berain; vous retrouverez en bien des endroits les chiffres de Louis XIV placés dans des médaillons ou des écussons; vous verrez, dans des modèles de meubles, des dessins de cheminée ou de grille, la couronne royale ou la fleur de lis, emblème qui n'appartenait qu'à la royauté.

La plupart des pièces d'ornement de Berain se rapportent à la seconde moitié de son existence; elles datent de la période qui va de 1680 à 1700. Quelques-uns des recueils qui sont gravés avec un frontispice portent ces mots : *Se vendent chez l'auteur, aux galleries du Louvre.* Or Berain, nous l'avons vu, avait reçu en 1679 son brevet de logement au Louvre; il suffit de retenir cette particularité pour fixer l'ordre chronologique de ses compositions.

Berain avait donc son atelier au Louvre; il habitait la partie du palais réservée aux artistes au-dessous de la grande galerie, avec Israël Silvestre, le sculpteur Girardon, l'ébéniste Boulle, l'orfèvre Launay [1]. Ces maîtres composaient une admirable réunion; ils se fréquentaient, ils échangeaient leurs idées; ils créaient les uns à côté des autres le style nouveau qui allait devenir celui de la monarchie, le style qui porte le nom de Louis XIV, et qui mérite vraiment ce nom puisqu'il se formait d'après des dessins d'objets exécutés pour le roi.

Parmi les dessins d'ornementation composés par Berain figurent au premier rang plusieurs suites de sujets de fantaisie; ce sont des « panneaux d'ornements », des « panneaux arabesques », pour user du terme employé par l'artiste lui-même et qu'on retrouve au bas de quelques pièces. Les suites de Berain ne portent pas toutes un titre dans le recueil de son œuvre, et Berain semble se contenter pour les désigner du mot *ornements,* mot plus vague et plus libre et qui permet aux décorateurs d'y chercher un plus grand nombre d'inspirations [2]. Après avoir étudié et reproduit les travaux de la galerie d'Apollon, Berain avait appris l'art d'animer les boiseries des appartements, les parois des antichambres et des salons, les vantaux des portes, sous des peintures fixées dans des encadrements, jetées entre des stucs d'or et des moulures, placées même quelquefois sous des corniches et entre des colonnes, au milieu d'une somptueuse disposition des lambris. Il avait aussi compris le parti qu'un décorateur peut tirer des trumeaux de fenêtres et des montants qui rompent, sous des lignes perpendiculaires de motifs, l'uniformité d'un mur et y jettent une soudaine bordure. Cette décoration de trumeaux et de montants va occuper une grande place dans les planches de Berain. Représentez-vous quelques-unes de ces compositions peintes dans des fonds de salon, dans des portions de murailles et de lambris. Ces peintures devaient malheureusement être éphémères, comme le sont presque toutes les œuvres de décoration murale. Les esquisses de Berain ont joui d'une plus longue durée quand le même sujet qui se prêtait à un panneau s'est trouvé aussi transporté dans une tapisserie.

Le frère aîné de Jean Berain, Claude Berain, a aussi composé quelques « panneaux arabesques »; un de ces panneaux représente des motifs variés et au centre un amour sortant d'une gaine; on pourrait croire à une légère influence de Claude sur le choix de ces sujets, s'il n'était plus raisonnable d'admettre que les deux frères ont suivi dans quelques-uns de leurs travaux une marche d'esprit parallèle.

Les panneaux de Jean Berain nous offrent d'admirables et savantes compositions

1. Archives nationales. *Registres du secrétariat du roi.*

2. ORNEMENTS *inventez par Berain et se vendent chez ledit auteur,* etc.

entourées de riches encadrements; une figure placée au milieu joue un rôle prépondérant dans un grand nombre de sujets. Notre artiste a largement usé des divinités et des personnages mythologiques : c'est l'Amour debout sur une vasque et triomphant comme dans l'opéra de Quinault; c'est Amphitrite se promenant sur la mer, portée sur une coquille; c'est Diane assise au pied d'un chêne; c'est Flore, Apollon ou Bacchus. Ces divinités ne surgissent pas toujours sans motif dans ces décorations : la mythologie du règne de Louis XIV a souvent sa raison d'être; la cour voit dans Phébus le jeune roi; Diane conduit les chasses de Versailles; Amphitrite et Neptune auront, grâce aux eaux de Marly, des bassins qui leur seront consacrés; Bacchus est de toutes les fêtes et de toutes les collations sous les ombrages des bosquets.

Autour de ces divinités s'élèvent des treillages et des berceaux fantastiques; elles trônent dans des pavillons à jour, dans des cabinets de verdure; on voit de tous côtés se balancer des guirlandes, des grappes, des branches peuplées d'oiseaux ou de génies. Ce ne sont que chutes de fleurs et de fruits; la végétation est opulente et les charmilles tiennent à la fois de la nature des bois et de la nature des féeries. Les feuillages des décors de théâtre se mêlent à ceux que fournissent de véritables bocages.

Je retrouve dans bien des compositions de Berain cette architecture aérienne, ces niches de verdure et de fleurs, ces autels de dieux dressés en plein air. Le dieu, tout prêt à recevoir les adorations de ses fidèles, est entouré de comparses mythologiques; des nymphes, des satyres cornus, des bacchantes, des tritons et des néréides sortent d'une gaine, d'un pilastre ou d'une vasque; des sirènes montrent leur queue de poisson et agitent des ailes de papillon; de mystérieuses créatures empruntées aux métamorphoses d'Ovide sont enfermées jusqu'à mi-corps dans un tronc d'arbre : à voir ces génies posés sur des paniers de fleurs, ces sphinx accroupis au pied des déesses, ces amours ouvrant leurs ailes, ces animaux fabuleux jouant comme s'ils étaient apprivoisés, on croirait que Berain a voulu reprendre les enchantements de Circé en les mêlant aux sorcelleries d'Armide; on songe à une magie classique et l'on regrette qu'un autre Shakespeare ne se soit pas rencontré à Versailles pour célébrer à sa façon les surprises et les bizarreries de quelque autre songe d'une nuit d'été.

XI

Les éléments de décoration familiers à Berain, les principaux détails qu'il adopte, sont empruntés en grande partie au symbolisme de la Renaissance; Mariette, qui a donné dans son *Abecedario* une appréciation toute favorable au talent de Berain [1], a eu raison d'écrire ce jugement sur notre artiste : « Il avait pris dans ce que Raphaël avait si heureusement imaginé en ce genre, sur le modèle des anciens, ce qui lui avait paru devoir faire un meilleur effet. Il l'avait réduit à une manière particulière, conforme au goût de la nation française, et cette méthode lui avait si bien réussi que les étrangers même avaient adopté son goût d'ornement. » On peut revoir quelques détails des fresques de Raphaël dans les planches du beau livre de M. Eugène Müntz : il n'est pas douteux que Berain ne s'inspire du maître d'Urbin. Regardez ce pilastre des Loges : on y remarque des rinceaux peuplés d'écureuils et décorés de médaillons, des chutes de fruits, des grappes, des vases, des dais; les végétations sont plus riches, plus touffues que celles de Berain; c'est la nature

1. Berain, dit Mariette, avait un talent singulier pour toutes les sortes de décoration. On aurait eu peine à trouver une imagination plus féconde.

italienne qui respire dans cette ornementation. Berain fait appel à d'autres souvenirs, à des objets empruntés à un autre climat; il obtient souvent une décoration toute française; mais l'imitation de Raphaël et de quelques-uns de ses élèves n'en est pas moins très nettement marquée dans ses commencements.

Il a emprunté à l'Italie ces bordures surchargées de végétation, ces rinceaux opulents, ces attributs mythologiques, ces niches et ces coquilles, ces piédestaux et ces colonnades de portiques. Suivons attentivement quelques planches de Berain et nous verrons à quelle alliance d'objets et d'images il aime à s'arrêter. Ce n'est point tant cette mythologie qui est italienne; les réminiscences se révèlent plutôt dans les détails et dans le décor; il n'en a pas moins jeté autour de ses amours des tourterelles qui sont déjà une invention bien française; il a répandu dans les feuillages des oiseaux des îles qu'on envoyait des colonies aux rois de France; il a couché au pied des arbres les cerfs de nos forêts, et il les fait poursuivre par les limiers de nos meutes. Ces têtes d'Américains à coiffures empanachées rappellent les sauvages qui furent à la mode dans les mascarades de la cour dessinées par Rabel; ces Chinois qui apportent des fruits, ces Arabes et ces Maures en caftan font penser aux ambassades asiatiques reçues par Louis XIV.

Les sujets choisis par Berain se rattachent à quelques idées principales; dans ses premiers cahiers comme dans ses grands dessins destinés surtout à des projets de tapisserie, il joint à ses compositions allégoriques certaines grandes scènes qu'il imagine bien de toutes pièces. C'est là que nous pouvons voir aussi comment son originalité se développe et prend l'essor; à côté de ses dieux et de ses déesses, d'Orphée charmant les animaux, des amours forgeant leurs dards, de ses médaillons des saisons, il fait intervenir de nombreuses idées empruntées au théâtre; il nous montre la représentation d'une pastorale, un banquet de divinités d'opéra, des ballets, des scènes bachiques de comédie; il se souvient des cérémonies et des réceptions de la cour et représente la France assise sur un trône et recevant les dons que lui apportent l'Asie et l'Afrique. Il a enfin des inventions bizarres qui semblent des parodies venues de la scène grecque et où il remonte jusqu'au *Cyclope* d'Euripide quand il représente, non sans quelques allusions à la comédie humaine, les funérailles d'un satyre, pleuré, célébré par les siens et auquel on a élevé un superbe mausolée.

Les grotesques jouent un grand rôle dans l'œuvre de Berain; il suit encore ici l'exemple des décorateurs italiens et il redevient en même temps l'élève de Callot. Il met en scène très fréquemment des faunes, des sylvains aux attitudes baroques, des singes, des chiens et des écureuils. Les singes viennent représenter, par excellence, le génie de l'imitation comique; personnages facétieux qui font toujours sourire, ils prennent part à quelque action qui tient de la satire ou du vaudeville. Ici, ils mettent en mouvement, en agitant une corde, une escarpolette où se balancent des amours; là, vêtus de costumes de la foire et coiffés d'une toque à aigrette, ils font l'office de rôtisseurs. Plus loin, ils se sont introduits dans un théâtre et ils gambadent près du trou du souffleur. Ces singes, peu respectueux, parodient à la fois les hommes et les dieux.

A travers cet ensemble de détails, d'inventions plus ou moins chimériques, de conceptions sérieuses ou badines, le monde de personnages et de choses propre à Berain se constitue peu à peu, comme un domaine très étendu et qui n'a de limites que celles marquées par l'heureux génie de l'artiste. Retenu contre les entraînements d'une imagination trop fertile en audaces, par son élégance et sa grâce native, conservant, même dans ses élans, l'exquise délicatesse, la distinction un peu fluette, le délié de lignes qui caractérisent en lui le dessinateur lorrain, il jette à pleines mains les figures originales et les types d'emprunt; il se livre à des associations d'idées qui ont leur logique cachée a

travers de charmantes incohérences : il prodigue les surprises, les trompe-l'œil, les fuites subites d'horizon, les enchevêtrements de labyrinthe, les échafaudages de degrés et de marches qui montent vers le ciel. Ses pilastres et ses arcades, ses grottes et ses escaliers, ses corbeilles de fleurs et ses massifs de verdure s'étagent par superpositions élancées et menues. Il crée ainsi ce que nous avons appelé aujourd'hui le style Berain; l'abondance y est marquée au plus haut degré; des végétations moussues renferment des nids d'oiseaux, des niches rustiques, même des coquilles et des médaillons allégoriques suspendus comme des ex-voto. Tout n'est pas de première venue dans ce style; il ne faut y chercher ni la franchise ni la naïveté; mais il a sa valeur, ses hardiesses et son charme. Ces enroulements d'arabesques, ces échappées soudaines qui portent à la rêverie et qui représentent des idées d'infini que l'art classique a aussi traduites, ces profondeurs de grottes et de bosquets arrivent à toute leur beauté, à toute leur grâce légère, quand nous voyons tous ces motifs reproduits dans les larges plis des portières et des tentures.

XII

Jean Berain, en homme ingénieux qui savait plier son esprit aux conceptions les plus différentes, s'est appliqué à un autre genre de tentatives. Tout en se livrant, d'une façon incessante, aux mille fantaisies de la décoration, il a voulu participer plus largement à l'architecture intérieure des appartements. Les travaux qui s'accomplissaient à Versailles lui offraient une occasion naturelle de mettre au jour des idées nouvelles : son recueil de *Dessins de cheminées* nous apporte la preuve qu'il a proposé des modèles pour les palais de Louis XIV; ces planches nous rappellent en même temps le rôle joué par Berain dans la transformation de nos habitations et de nos édifices.

Berain a montré une infinie variété dans ce recueil composé de vingt pages de grand format, qui contiennent chacune deux dessins de cheminées séparées par un montant destiné à un lambris. L'artiste a quelquefois ajouté des variantes esquissées dans une partie de la gravure. Gravé par Scottin l'aîné, ce volume porte ce titre dans une composition qui sert de frontispice, *Desseins de cheminées dédiez à Monsieur Jules Hardouin Mansart, conseiller du Roy en tous ses Conseils, chevalier de l'Ordre de S. Michel, comte de Sagone, Surintendant et Ordonnateur Général des Bâtiments, Arts et manufactures de Sa Majesté. Inventé par son très humble et très obéissant serviteur, Berain, dessinateur du Cabinet du Roy.* Jules Hardouin Mansart, neveu de François Mansart, anobli par le roi et nommé comte de Sagone en 1686, avait la direction souveraine des travaux de Versailles; il en suivait l'exécution générale et y concourait lui-même, en y apportant ses plans et ses projets; il a dessiné les portes des appartements de Trianon, la porte et le cabinet de l'appartement du Dauphin, la cheminée de la salle de billard de Louis XIV. Berain se trouvait en rapports continuels avec lui et recevait ses inspirations; je comprends qu'il ait voulu se concilier sa faveur ou lui marquer sa reconnaissance en lui offrant cette dédicace.

Les cheminées dessinées par Berain nous montrent la consécration définitive d'un changement de style apporté aux appartements par le goût du grand siècle. Chacun de ces modèles est d'une perfection absolue, d'une extrême pureté de formes; la composition ne renferme aucun appel à la fantaisie qui ne soit nécessaire : l'ordonnance de chaque partie témoigne de la même mesure; l'ingénieux artiste devient plus noble et plus grave; tout a grand air et tout est monumental. Ces cheminées, surmontées, pour la plupart, de glaces, présentent dans leur structure toutes les formes que Berain a pu adopter : elles se dressent

au milieu d'un appartement, en arcade ou en cintre; elles s'élèvent en portique, elles se creusent encore comme une niche, pour laisser la place à un buste ou à une statue; elles s'effacent devant une pyramide ou un obélisque, posé sur la tablette comme sur son piédestal. Ces cheminées supportent des corniches, des entablements décorés de frises; elles sont flanquées de colonnes et soutenues par des pilastres; les chambranles s'appuient sur des cariatides, leur bordure est ornée de figures sculptées; elles sont traversées par des bas-reliefs et surmontées de médaillons qui contiennent un tableau [1].

Ces cheminées de Berain sont les « cheminées à la française, à la royale, à tablette et à grand miroir », que Lepautre avait dessinées. J'y retrouve certaines formes qui étaient déjà à la mode au temps de Mazarin et qui parviennent à leur parfait développement. Que de progrès accomplis d'un dessinateur à l'autre! Lepautre n'avait pas trouvé ces cintres évidés et chantournés, ces arcades fouillées, ces courbes gracieuses qui semblent celles d'un meuble; il n'avait pas songé, malgré la fertilité de son imagination, à ces tablettes festonnées où courent des volutes, où se succèdent des sculptures qui serpentent, à ces encadrements délicats jetés autour des glaces. Ce sont de tous côtés, chez Berain, de gracieux accessoires, guirlandes de marbre ou de bois tombant d'un mascaron, supports chargés de rinceaux, panneaux fleurdelisés étendus comme un fond derrière quelque attribut royal, écussons fixés dans des stucs d'or. Les trumeaux font leur apparition au-dessus des glaces, sous une forme aimable et pimpante; ce genre de compositions en même temps que l'abondance des enroulements empruntés aux rocailles des parcs du palais semblent déjà annoncer la venue d'un autre style : c'est la seconde manière du siècle de Louis XIV. On ne remarque pourtant nulle part de fadeur ni de préciosité : les formes sont d'une entière noblesse, même quand le dessin est du dernier galant. Ces cheminées élégantes et somptueuses seront encore considérées comme des modèles d'un goût exquis, en plein règne de Louis XV; les architectes continueront à les édifier longtemps encore; ces cheminées, dessinées pour Louis XIV par Berain, se retrouveront dans celles où vont s'accouder, dans les salons à la mode, dans les salons de la finance et de la noblesse, les beaux esprits et les philosophes du XVIIIe siècle.

On s'interroge, en parcourant les feuilles de Berain, sur l'emploi que ses dessins ont trouvé dans les appartements auxquels ils étaient destinés. Plusieurs de ces esquisses ont vu le jour, si d'autres ne représentent que des essais. Si nous relevons le chiffre du Roi répété en entrelacs dans un grand nombre de compositions, et reproduit même dans le frontispice où il est uni à des touffes de lauriers, si nous notons la présence de la couronne et des armes de France à côté de quelques trophées militaires, si nous remarquons enfin l'effigie de Louis en César, son portrait équestre dans la peinture d'un médaillon, et le rôle qu'il joue dans un tableau de batailles pareil à une réduction de Van der Meulen, tout nous dit que ces cheminées ont été dessinées par Berain pour les galeries de Versailles, pour ces salons qui ont tant de fois changé de face, sous Louis XV et Louis XVI. Cette cheminée, dont la décoration est parsemée d'attributs symboliques, est peut-être celle d'une chambre du conseil des ministres, celle-ci ou se dresse, au-dessous d'un baldaquin de lit, la statue de Vénus escortée de l'Amour, semble une cheminée de chambre à coucher. Dans d'autres modèles, la galanterie du sujet évoque l'idée d'un boudoir; on peut chercher, çà et là, les cheminées des salles de garde, celle des cabinets de chasse et de la vénerie royale. Cette gravure où l'on aperçoit un buste de Bacchus placé dans une niche reproduit certainement l'image d'une cheminée de quelque pavillon rustique.

1. Quelques dessins originaux de ce recueil, exécutés à la plume et à l'encre de Chine, ont figuré à l'exposition du Musée des Arts décoratifs, en 1880.

Les montants que Berain a joints à ses planches rappellent ses dessins ordinaires de décorations. J'y trouve cependant plus de coquetterie, une grâce plus fine; ils sont atténués pour la circonstance. Berain, en artiste attentif, n'a rien négligé autour de ses modèles, et il a posé sur ses cheminées tout cet entourage d'objets qui peuplent un intérieur, même un palais, appliques, miroirs, cassolettes, urnes, candélabres; il a répandu partout un petit mobilier exquis et délicat, qui comprend même, comme c'était naturel, des plaques de foyer et des chenêts.

XIII

A côté de ce recueil, examinons d'autres pages ou Berain a aussi tracé des chefs-d'œuvre. Une place considérable reste acquise à Berain dans l'histoire du mobilier français; il nous a laissé, en effet, des modèles de meubles qui ont la noblesse et la majesté, l'ampleur et la correction des lignes; ces meubles étaient faits pour jouer leur rôle dans la décoration des palais et ils disent, à leur façon, les magnificences de Versailles; ils représentent aussi le style nouveau et sont, pour ainsi dire, une création entièrement originale. Berain s'est sans doute aidé de quelques modèles, soit qu'il les ait reçus de Philippe Caffieri, fort occupé à des travaux de ce genre, soit qu'il les ait demandés à quelques-uns de ces maîtres italiens, statuaires, décorateurs, doreurs, que nous avons vus à l'œuvre et qui embellissaient les palais de Louis XIV. Le mobilier français, créé sous l'administration de Colbert, sous la surveillance de Le Brun, conserve dans ses contours pompeux, dans sa haute taille, et enfin dans l'aspect éclatant que lui donne l'emploi du marbre et de l'or, de lointaines réminiscences du mobilier italien qui se trouvait en usage à Florence ou à Rome, après les Médicis. Il ne tarde pas toutefois à échapper au clinquant florentin et il parvient à sa beauté définitive et au style qui lui sera propre, en s'accommodant à des besoins nouveaux qui s'expriment surtout à la cour.

Les meubles dessinés par Berain sont avant tout des meubles d'apparat et de luxe, pareils, ou peu s'en faut, à ceux qu'on admire dans quelques salles du musée du Louvre. Berain se complaît à composer des tables somptueuses, des commodes opulentes revêtues de marbres exotiques; elles sont solides et massives; elles reposent, avec des courbes harmonieuses, sur des oiseaux fabuleux placés aux angles. Ces meubles appellent la sculpture et la dorure; ils sont enrichis d'incrustations de cuivre et d'étain; des mascarons et des mufles y sont fixés. Berain y sème encore de légères arabesques sur les panneaux; mais ici ces lignes de fantaisie ne participent plus qu'à un rôle secondaire, et elles paraissent imaginées pour faire ressortir les figures d'angle, les détails qui font saillie au centre et aux extrémités du bois.

Jean Berain excelle encore dans d'autres dessins non moins élégants; il nous donne le projet d'un surtout de table, supportant une coupe à fruits et garni de flambeaux : il esquisse de nombreux petits objets, destinés à couvrir le dessus des commodes ou à remplir un coin qui paraît vide dans un appartement. Son imagination s'exerce à inventer des lustres royaux, surmontés d'une fleur de lis ou de la couronne. Au centre d'un de ces lustres, on voit se balancer la sphère terrestre, chargée, en signe de prise de possession, des armes de France et suspendue à une chaîne formée de branches de laurier. Quatre génies posés sous des guirlandes tiennent dans leurs mains les branches d'appliques. C'est le lustre ou brille la gloire du Roi. Un autre lustre où Berain flatte aussi, en bon courtisan, l'orgueil de son souverain, se compose d'un globe supporté par quatre Renommées en buste; elles soufflent dans leurs trompettes à perdre haleine et répandent

à tous les coins de l'horizon les exploits de celui que ses sujets appelaient le plus grand monarque du monde.

Il est aussi fort intéressant d'étudier Berain dans ses dessins d'horloges et de pendules qu'il pose sur des consoles. Une circonstance intime vient ajouter un attrait de plus à ces compositions. Thuret, horloger du roi, était venu se joindre aux artistes qui habitaient le Louvre[1]; il était devenu le gendre de Berain, comme le musicien Colasse, et avait épousé sa fille Louise. L'horloger et l'artiste se trouvaient sans doute un peu associés dans ces modèles; Berain y fait triompher encore son ornementation : ici des nymphes à ailes de papillons supportent un cadran au-dessus duquel plane le Temps; là des figures en cariatides soutiennent une coquille où sont marquées les heures; plus loin, des Amours apportent une guirlande autour d'un cartel; Berain dispose çà et là des mascarons qui s'accordent avec les figures allégoriques; il répand enfin partout ses arabesques et ses personnages mythologiques.

Berain transporte son style dans les pièces les plus différentes; il dessine en plusieurs suites des chapiteaux et des entablements, faisant ainsi une incursion, à la manière de Lepautre, dans le domaine de l'architecture; il participe à la composition des travaux de serrurerie de Versailles, et il exécute ses dessins avec une certitude et une noblesse qu'il ne possédait assurément pas encore lorsqu'il imaginait le frontispice du recueil de Brisville. Il élève des grilles imposantes, des balustrades élégantes, de gracieux balcons semés de rosaces et traversés par des rinceaux et des arabesques de fer; il place au milieu d'une couronne les initiales du Roi, mêlées à des touffes de lauriers. Il découpe une grande fleur de lis au sommet des grilles; il y pose des urnes sur leur piédestal; parfois même il se hasarde à faire apparaître une figure grotesque à travers l'enchevêtrement des plantes et des végétations, tentative ingénieuse et qui réussit en n'étant point poussée à l'extrême. Berain devait savoir que Louis XIV n'aimait pas dans une œuvre d'art les laideurs et les trivialités de la vie réelle et il devait introduire avec précaution un magot italien à côté des attributs de la grandeur royale.

Pour en finir avec ces essais divers dans tous les genres, j'ai encore à citer les belles compositions destinées à un carrosse du Roi, dont chaque panneau est d'une richesse magistrale. On suppose ce carrosse pareil aux voitures de gala, conservées au musée de Cluny; on y voit briller toutes sortes de magnificences, étoffes, peintures, sculptures en ronde bosse. D'après une explication jointe à la gravure, il est doré, orné de glaces et de clous de cristal. Berain compose aussi un modèle de gondole pour Louis XIV; ici, je n'ai pas besoin de recourir à des hypothèses pour parler de l'objet après l'exécution. Je puis me servir de la description détaillée que Berain lui-même a tracée sur une des feuilles où se trouve reproduit le dessin original.

« Desseing d'une gondole pour l'usage du Roy dans les canaux de Versailles. Inventé et dessigné par J. Berain, avec l'explication suivante à l'égard de l'exécution :

« La frise du tour de la gondole et de la poupe, les mascarons et les coquilles seront de sculpture dorée, le reste des ornements seront peints en jaune rehaussé d'or sur un fond vert ou bleu.

« A l'égard des ornements de la chambre, il faut choisir les pilastres où sont les têtes et non pas les tritons. Les têtes et les montures seront dorées; les ornements peints en jaune, rehaussé d'or sur un fond bleu ou vert, comme tout le reste.

« Le fabricateur (*sic*) pourrait trouver moyen que la chambre puisse se démonter

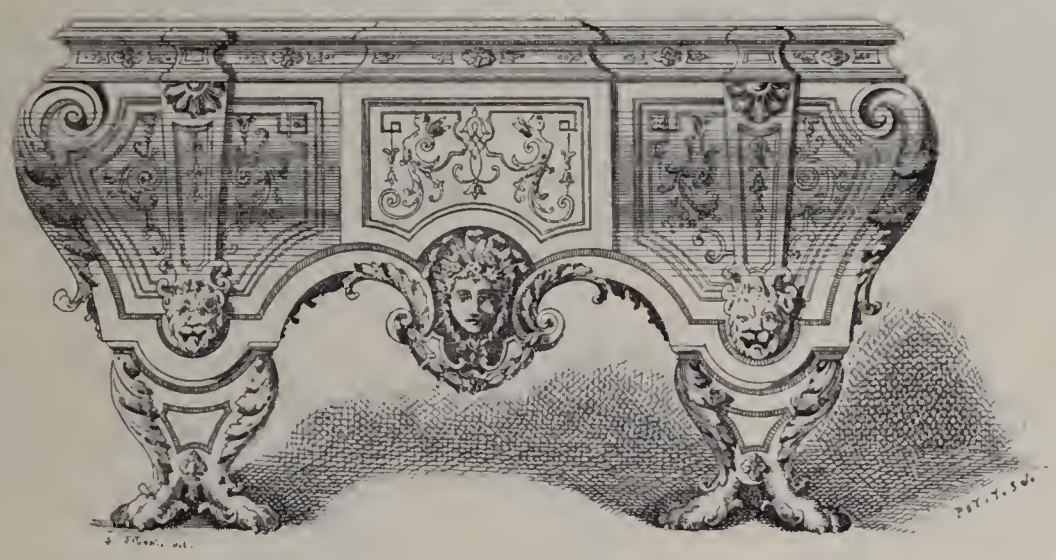
1 *Registres du secrétariat du roi. 1686.*

pour la facilité du transport. Le dedans de la chambre pourrait être peint, cependant je le trouverais mieux garni d'étoffe. »

Il n'est point inutile de pouvoir reconstituer trait par trait le luxe du grand siècle; on aimera, je le présume, à suivre ces détails à l'aide desquels on se renseigne davantage sur les procédés de fabrication et qui renferment comme l'application pratique de la composition que Berain avait tracée.

ANTONY VALABRÈGUE.

(*A suivre.*)



CAUSERIES

SUR

LE MOBILIER

LE BUREAU

Je suis assis au mien pour écrire ces lignes, comme vous serez sans doute devant le vôtre quand vous les lirez, ou plutôt (il faut être modeste) quand vous les parcourrez d'un œil plus ou moins distrait, au moment ou l'on vous remettra cette Revue. Vous serez devant votre bureau qui, par ce seul fait, prend tout de suite une certaine importance à mes yeux, une importance inverse, mais analogue à celle que je reconnais au mien à l'heure de la production. Il a influé sur cette production, le vôtre influera sur la façon dont vous

accueillerez celle-ci. Alexandre Dumas fils, dans un bien curieux et bien amusant roman, *le Régent Mustel,* parle de l'importance capitale que peut avoir une bonne plume sur la mise à jour d'un ouvrage : est-elle douce et souple? l'esprit marche à ses côtés par des chemins agréables, perdu dans ses jolis rêves, et sans crainte des cailloux de la route, heureux et libre; est-elle dure, au contraire? criarde, mauvais caractère, toujours prête à égratigner le papier? on s'irrite à sa suite, on grince comme elle, les doigts se crispent, toutes choses dont le volume sur chantier gardera certainement les traces. Tout cela est finement vu et on ne peut plus vrai. Mais si l'on a pu attacher cette importance à un aussi chétif objet qu'une plume, que devra-t-on penser lorsqu'il s'agira d'un bureau, du meuble qui préside magistralement à tous nos travaux! — Ne disons rien du mien, auquel je reconnais toutes les qualités qu'il peut avoir, mais du vôtre... J'ai parlé de la façon plus ou moins distraite dont vous lirez ou parcourrez cette étude : cette façon dépendra sans doute de vous, mais aussi de lui. Vous vous montrerez plus distrait si ledit bureau, oublieux de ses devoirs, ne se charge pas de vous rappeler aux vôtres par le spectacle de sa prestance sévère et recueillie, par son influence sérieuse, portant aux travaux consciencieux; vous serez plus attentif au contraire, vous serez à la hauteur de votre rôle si lui-même joue celui qui lui appartient de par la logique inhérente à toutes les choses de l'art quand elles sont réussies.

Oui, les choses animées par l'étincelle artistique sont douées d'une existence personnelle, et exercent, par conséquent, une action propre. Elles vivent à leur façon. C'est nous qui faisons, qui fabriquons ces objets, qui les marquons à notre sceau; mais eux, à leur tour par une réaction qui leur donne leur caractère, nous impriment aussi leur cachet. Ils sont à nous; mais nous sommes aussi à eux.

Ainsi, un bon bureau, bien commode, bien au courant de nos besoins et de nos habitudes, favorable à nos paresses et à nos rêveries (car perdre son temps au sens vulgaire du mot est souvent bien utile au penseur, et Balzac prétendait que la flânerie était un des meilleurs modes de travail de son esprit), ordonné pour les gens qui ne le sont pas, offrant toujours un coin où placer méthodiquement, classer sans nous en apercevoir nos diverses élucubrations; un bureau ainsi compris est plus qu'un camarade, un compagnon de tous les jours : c'est un véritable ami en même temps qu'un ami littéraire, un collaborateur.

Avec quelles attentions délicates il vient au-devant de nos désirs, de nos nécessités, de nos jouissances! Il s'entr'ouvre au milieu pour permettre à nos jambes de s'allonger délicieusement, à nos pieds d'aller se blottir dans la chaude et molle chancelière. Il s'allonge à droite et à gauche pour permettre à nos coudes de s'étaler, à nos papiers de nous entourer, toujours à portée de nos regards, soumis à notre volonté. Avons-nous besoin de renfermer quelques valeurs, quelque objet précieux, quelque manuscrit qu'il faut dérober encore aux profanes! Ses tiroirs sont là, en face ou de chaque côté : nous n'avons qu'à avancer ou à baisser un peu le bras. Il y aurait tout un poème à écrire sur ce meuble!... Mais ne craignez rien, je ne l'écrirai pas. Ici, je prétends faire œuvre d'historien, non de poète.

Historien, ce qualificatif me rappelle à mes devoirs. Il me force à me souvenir que le bureau tel que je viens de l'analyser, le bureau type, ne saurait avoir qu'une réalité philosophique : il contient, grâce à la puissance de l'abstraction, tous les bureaux; mais seulement de la façon dont *le cheval* résume tous les chevaux. Abandonnons ces hautes sphères au divin Platon et laissons-nous choir sur le terrain plus humble, mais plus fécond de la réalité.

Etudions le *transformisme* des bureaux à travers le temps.

Mais disons d'abord un mot sur le nom, qui est relativement récent; nous viendrons après à la chose.

D'où provient cette appellation : bureau?

Littré donne comme étymologie : « Bas latin, *burellum,* ainsi dit parce que la table était couverte d'un drap de bureau. » Et à l'article qu'il consacre à cette grosse étoffe de laine, il écrit : « 2° Bureau, tapis qu'on mettait sur une table, et de là la table même. »

Dans les anciens inventaires, le meuble appelé depuis bureau figure souvent sous le titre de table à écrire. On lit dans l'inventaire du garde-meuble de Versailles (1720) : « Deux tables à écritoire couvertes de velours rouge avec un galon d'or autour de la partie brisée et sur le tour de la table. »

Il est vrai qu'on trouve aussi à la même date et dans le même inventaire : « Un bureau de bois de sapin à trois grands tiroirs et anneaux de cuivre, long de 3 pieds 4 pouces, sur 2 pieds 1 pouce de large; avec un tapis de damas rouge à quatre soubassements, garny de frange et molet d'or doublé de toille et sa hausse de taffetas unis. » Il s'agit d'une pièce de l'antichambre de Mme de Maintenon.

On le voit, la division n'était pas encore très nette entre la table, dite *à écritoire,* et le bureau. Le passage suivant, emprunté au *Dictionnaire de Trévoux* (1730), le prouve de même : « Bureau est aussi une table garnie de quelques tiroirs ou tablettes où les gens d'affaires ou d'études écrivent et mettent leurs papiers. »

Donc, c'est entendu, le bureau confine à la table, il en descend même en ligne collatérale. Mais la table est l'ancêtre maternelle; en remontant au moyen âge, nous rencontrons un ancêtre paternel qui a aussi des droits à faire valoir : cet ancêtre est le pupitre. Les lois de l'atavisme font que certains bureaux modernes conservent encore des traces de cette origine. Ils présentent certains caractères qui indiquent nettement la filiation : ils sont munis au centre d'un plan incliné.

Mais puisque nous sommes en train de remonter dans le passé, ne faisons pas les choses à demi et disons quelques mots de l'antiquité; nous retrouverons pupitres et tables en temps et lieux, à notre retour de cette petite expédition à la découverte par delà l'horizon moderne.

Les anciens avaient-ils un meuble pouvant être assimilé ou même simplement comparé à notre bureau? Aucun monument, aucun document explicite ne nous autorisent à l'affirmer. Une peinture égyptienne nous montre bien un scribe accroupi devant quelque chose de carré qui pourrait bien être une table, à moins que ce ne soit tout autre objet. Nous causions, il n'y a qu'un instant, des produits de l'abstraction et des types qu'elle crée en généralisant; eh bien, les artistes de l'Égypte ancienne possèdent cette faculté de généralisation à un degré qui défie toute concurrence et qui distance d'autant de longueurs que l'on voudra les abstracteurs de quintessence dont parle Rabelais. Je ne vois guère que nos tout petits enfants qui puissent s'élever encore jusqu'à ces hauteurs, eux qui ont le don de tout ramener au géométral dans leurs naïfs croquis. Un contour leur suffit, et quel contour! On peut ajouter qu'ils ont de plus avec les Égyptiens l'amour du profil... excepté pour les yeux, toujours à l'instar des braves fils d'Osiris et d'Isis.

Ne terminons pas avec la terre des Pharaons sans dire que si nous y avons trouvé ce que, avec beaucoup de bonne volonté, on pourrait appeler un embryon, un soupçon, un semblant de bureau, une autre peinture, provenant de Thèbes, nous offre un autre scribe accroupi et traçant des caractères, mais se servant cette fois, pour exercer sa profession, d'un pinceau, d'une boîte à couleurs, et de tablettes tenues en l'air, à bout de bras et *d'une main sûre,* comme vous expliquerait l'honnête Théramène de classique mémoire, si sa douleur lui permettait de s'intéresser à ces questions d'équilibre.

Lecteur, tu as maintenant les pièces du procès. Les Égyptiens avaient-ils ou n'avaient-ils pas de bureaux? C'est ton affaire, c'est à toi de te prononcer... heureusement pour moi.

Je passe aux Grecs et aux Romains, ne trouvant rien à dire sur l'ancien Orient.

Grecs et Romains semblent s'être plu à écrire sur leurs genoux. Il faut les plaindre si l'on doit admettre qu'ils n'avaient pas d'autres procédés à leur disposition. Reconnaissons, pour la satisfaction des cœurs sensibles, qu'il est impossible de rien affirmer en pareille matière.

Pour ce qui concerne le système des genoux, je citerai un bas-relief en terre cuite, connu de tout le monde, représentant un jeune Romain, la *bulla* autour du cou, sa tablette posée sur lesdits genoux, un paquet de livres ou de rouleaux, comme on voudra, à terre à son côté; ainsi qu'une peinture romaine offrant une école avec élèves dans la position de l'enfant à la *bulla*, devant un portique.

Je pourrais vous parler plus longuement de l'antiquité grecque et latine, vous citer Aristophane, Xénophon, Plutarque, Lucien, Horace, Juvénal, Pétrone, les lettres de Pline le Jeune; mais je n'en ferai rien... parce « qu'il me plaist ainsy », écrirait sans hésitations ni précautions oratoires le naïf et amusant Brantôme; mais, comme les rudes franchises du XVIe siècle ne sont plus tout à fait de mode à l'heure qu'il est, j'avouerai, moi, que j'abandonne la partie surtout parce que je ne trouve plus rien à dire d'intéressant sur la question.

Arrivons au moyen âge et accoudons-nous sur un de ses pupitres. Ces pupitres que nous n'avons fait que saluer, nous allons nous en servir. Ils sont vraiment bien commodes, et il est dommage que l'industrie moderne n'ait pas cherché à donner une nouvelle vie à ces meubles qui feraient si bien dans les bibliothèques. A défaut des énormes Plutarque à mettre des rabats qu'y plaçaient nos pères, nous possédons nombre d'albums et de gros volumes à consulter qui y feraient agréable figure et que nous pourrions manœuvrer ainsi plus à l'aise.

Et la chaire à pupitre articulé, pivotant sur lui-même et sur le bras du siège, permettant toutes les attitudes au lecteur, croyez-vous qu'elle soit à dédaigner?

J'attire l'attention de nos fabricants sur cette question qui me paraît mériter qu'on s'y arrête. Il s'agit ici d'un meuble de chêne, et le chêne est le bois des bibliothèques. Que ces fabricants se rappellent que certains de nos écrivains, Victor Hugo en était un exemple, écrivent debout par raison de santé ou simplement de convenance, les derniers aimant à marcher de long en large pour fouetter les idées. Le pupitre, un pupitre très élevé sur pieds, ce qui est loin de nuire aux formes gothiques, convient admirablement à une semblable manière de procéder dans son travail. L'homme debout ne doit pas avoir trop à se pencher : donc le pupitre; il lui faut un meuble qui ne tienne pas trop de place : donc le pupitre; facilement maniable : donc le pupitre; tout en hauteur : donc le pupitre, toujours le pupitre!

Parbleu! nous allons nous apercevoir que c'est une pièce de bibliothèque dont il est absolument impossible de se passer.

Une salve en l'honneur du pupitre!

Pour ma part, je me livre avec d'autant plus d'enthousiasme à cette petite manifestation que je suis abominablement myope et que j'ai beaucoup de peine à examiner à plat des publications graphiques, photographiques ou typographiques de grand format, format qui est pourtant un des caractères de pas mal d'éditions de luxe.

Mais j'y songe, vous aussi vous devez être tant soit peu myope! Et quand je dis vous, je m'adresse à peu près à tous mes lecteurs : qu'est-ce qui n'a pas la vue basse à l'heure qu'il est? Eh bien, si vous l'avez, vous devez partager mes désirs.

Donc, une seconde salve, s'il vous plaît. Une salve assez forte pour être entendue de messieurs les fabricants. Qu'ils rendent visite à quelques-uns de nos collectionneurs du *bois* et ils verront quel parti on peut tirer du pupitre, des lutrins ou lectrins, comme on préférera, au point de vue d'un ameublement de bibliothèque. Ils trouveront aussi au musée de Cluny d'intéressants spécimens à consulter. Ils y verront un pupitre d'église de forme octogonale, en bois sculpté décoré de motifs d'architecture de style ogival, appartenant à l'école française de la fin du xve siècle; un lutrin gothique, également octogonal, sculpté et travaillé à jour, produit allemand, de la fin du xve siècle comme le précédent; un pupitre provenant de la chapelle du château des ducs de Mayenne, au Mans, bois peint avec charnière en bois, travail de la fin du xvie siècle, offrant d'un côté les attributs et les instruments de la Passion, de l'autre les armes de Mayenne; un pupitre du xviiie siècle, en bois d'ébène sculpté, décoré de bas-reliefs, de figures et d'ornements courants. Les églises pourront fournir aussi un grand nombre de modèles.

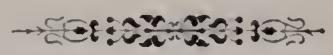
Il y aura nécessairement des changements à faire, des appropriations à un milieu différent. Les exemples cités ne sauraient être et ne sont du reste dans mon intention qu'un simple point de repère en même temps qu'un point de départ. Il ne s'agit nullement de copier, mais de s'inspirer. Ce que l'on peut seulement constater jusqu'à plus ample informé ou jusqu'à ce qu'une invention aussi ingénieuse que nouvelle vienne nous mettre en présence d'état de chose différent, c'est que le style ogival convient admirablement au meuble qui nous occupe en ce moment. L'inclinaison du pupitre lui-même est dans l'esprit de ce style. Les minces et hautes décorations gothiques semblent faites exprès pour orner ses panneaux étroits et élevés. Enfin, la tradition, chose qui n'est jamais mauvaise dans le domaine de l'art quand on sait en profiter sans s'en rendre esclave, la tradition milite en faveur de cette direction. Il ne faut pas oublier que le pupitre, par son aspect général et sa destination, est un meuble sévère, même dans le milieu déjà sévère d'une bibliothèque. Mais ce ne sont là que des considérations tout actuelles. Les producteurs se chargeront peut-être de les rendre bientôt aussi gothiques que la thèse qu'elles défendent. Étant donné le retour au pupitre, peut-être verrons-nous bientôt de ces meubles munis de quantité de tiroirs, comme les cabinets du xvie siècle, ou de rayons intérieurs pour les livres, de rayons peut-être mobiles comme nous en présentent certains meubles tournants, certaines bibliothèques portatives destinées à faciliter les recherches ou les tâtonnements désœuvrés des lecteurs.

Un mot avant d'en finir avec le pupitre, pour passer à la table *à écritoire,* au secrétaire et au bureau proprement dit : ce qui prouve bien que la disposition oblique de la surface du meuble en question joint l'utile à l'agréable, c'est que la section des estampes à la Bibliothèque nationale a sur toutes ses tables des carcasses disposées ainsi, avec une inclinaison de toit gothique, pour faciliter le travail des chercheurs.

Mais une carcasse ne saurait être une œuvre d'art : fabricants, ayez donc l'œil sur mon cher pupitre.

RIOUX DE MAILLOU.

(La suite prochainement.)



COMMODE ÉPOQUE LOUIS XIV

FAC-SIMILE D'UN DESSIN ANONYME ATTRIBUÉ A BOULLE

(Collections du Musée des Arts Décoratifs)

LA

MANUFACTURE NATIONALE DE MOSAIQUE[1]

Le 1er juin 1883, un arrêté de M. le président du conseil, ministre de l'instruction publique et des beaux-arts, instituait la commission de l'atelier national de mosaïque et désignait pour en faire partie :

MM. le directeur des beaux-arts; le directeur des bâtiments civils; Guillaume, sculpteur, membre de l'Institut; Lenepveu, peintre, membre de l'Institut; Charles Garnier, architecte, membre de l'Institut; Müntz, conservateur à l'École nationale et spéciale des beaux-arts; Lameire, peintre; Moyaux, architecte; Sédille, architecte.

Les attributions de la commission[1] sont déterminées par l'arrêté qui l'institue : elle est chargée « d'examiner et d'apprécier les travaux au point de vue de l'art, de donner son avis sur les modèles à exécuter et sur toutes les questions intéressant l'art de la mosaïque décorative et de l'enseignement des élèves ».

C'est au nom de la commission[2] que j'ai l'honneur de vous présenter un rapport d'ensemble sur les travaux de la nouvelle institution, depuis ses débuts, en 1876, jusqu'à l'exposition organisée en 1884 par l'Union centrale des Arts décoratifs.

Mais, avant d'aborder l'étude des efforts que la manufacture a tentés, des ouvrages qu'elle a mis au jour, il est nécessaire de chercher dans les enseignements du passé quels sont les principes sur lesquels repose l'art même de la mosaïque, quels avantages le distinguent, quel but doit être proposé à son activité.

I

Les écoles classiques, depuis l'antiquité jusqu'au XVIIIe siècle, ont toutes compris que multiplier pour chacune des grandes branches de l'art

1. Rapport adressé au ministre de l'instruction publique, des beaux-arts et des cultes, par M. Eugène Müntz, au nom de la commission de la manufacture nationale de mosaïque.

2. Depuis, cette commission a été complétée par l'adjonction de M. Picot, chef du bureau des manufactures nationales, en qualité de secrétaire, et de M. Rohaut, sous-chef du même bureau, en qualité de secrétaire adjoint.

les moyens d'expression, c'est leur permettre de se régler plus exactement sur les besoins auxquels elles ont pour mission de donner satisfaction, en d'autres termes, de remplir plus complètement leur rôle d'arts décoratifs. C'est ainsi que la peinture, une dans son essence, a revêtu, selon les circonstances, la forme de fresque, de peinture à l'huile, de peinture en émail, de peinture sur verre ou sur faïence, ou sur porcelaine, ou de peinture en matières textiles, ou enfin de peinture en matières dures. Grâce à ces changements incessants de procédés, ces écoles privilégiées ont pu établir entre le contenant et le contenu, entre le cadre et la composition qui le remplit, l'harmonie à la fois si riche et si intime qui, parmi tant de hautes qualités, nous paraît aujourd'hui la plus enviable. Seules, les époques de décadence ont, soit confondu arbitrairement les différents genres, soit sacrifié, avec une légèreté coupable, l'un ou l'autre de ces précieux auxiliaires.

Dans un rapport célèbre, véritable programme de cette renaissance des Arts décoratifs que l'époque présente poursuit avec tant d'ardeur, Léon de Laborde a défini en termes excellents les avantages de la peinture en matières dures : « La mosaïque, dit-il, est au marbre coloré, combinant en larges surfaces une décoration architectonique, ce qu'est l'impression en types mobiles à l'impression lente et difficile sur blocs de bois gravés. Maîtres de cette combinaison de cubes colorés mobiles, les anciens poussèrent son perfectionnement aussi loin que possible, et d'un revêtement du sol firent une peinture isolée dans le mur. On peut contester le bon sens de cette extension donnée au rôle de la mosaïque ; elle a pour elle la condition majeure de durée inaltérable, qui fait que le tableau d'Apelle, bien copié, sortira peut-être un jour de terre dans sa fraîcheur première, ce que nous ne pouvons certes attendre d'aucune de ses peintures sur enduit et sur bois : aussi Ghirlandajo, plaçant cette qualité au-dessus de toutes les autres, pouvait-il dire : « La « vera pittura per l'eternità è il musaïco. » Associée à l'architecture, la mosaïque a plus de consistance que toute autre peinture et s'harmonise mieux dans le sentiment avec l'idée de construction ; enfin, c'est une ornementation qui n'est pas à la portée de tous, c'est un régal de prince [1]. »

La peinture en mosaïque comprend deux grandes divisions, répondant chacune à des préoccupations distinctes, la mosaïque en cubes d'émail — c'est le procédé employé dans la manufacture nationale de mosaïque — et la mosaïque en cubes de marbre.

Il importe, à ce sujet, de rectifier dès le début une erreur qui tend à s'accréditer : on donne fréquemment à la mosaïque en cubes d'émail le nom de mosaïque byzantine, terme qui, aux yeux du public, implique une idée de défaveur. Rien de moins fondé qu'une telle appellation. Longtemps avant que le siège de l'empire eût été transporté à Byzance, les Romains faisaient alternativement usage de la mosaïque de marbre et de la mosaïque d'émail. Dès le 1er siècle de notre ère, la mosaïque d'émail était répandue d'un bout à l'autre du monde romain. A Pompéi notamment, la décoration de plusieurs fontaines monumentales se compose presque exclusivement de cubes d'émail. On admire dans ces compositions la liberté du dessin et l'éclat du coloris. Si l'or n'y paraît pas encore, en revanche, les jaunes s'y font remarquer par une vivacité particulière. D'autres mosaïques décoratives, également exécutées à Pompéi, aujourd'hui exposées au musée de Naples, achèvent de montrer quelle extension la mosaïque d'émail avait prise dès cette époque. Ce sont de grosses colonnes en maçonnerie, incrustées des tons les plus éclatants, des niches non moins brillamment ornées et jusqu'à des pans entiers de murailles, au milieu desquels sont représentés des candélabres. L'historien des arts dans l'antiquité, Pline, nous apprend, de son côté, que, dans le fameux théâtre de Scaurus, le premier étage était

1. *Exposition universelle de 1851. Travaux de la Commission française*, t. VIII, p. 823, 824.

en marbre, le second, « e vîtro », c'est-à-dire incrusté de mosaïques en verre (c'est, chez les anciens, le terme consacré pour désigner les mosaïques d'émail); le troisième enfin couvert de lames dorées.

Dès ce moment, chacune de ces deux branches de la mosaïque avait son style distinct. La mosaïque de marbre affectionnait une gamme à la fois nuancée, harmonieuse et chaude; la mosaïque d'émail, une coloration franche et vibrante. Pour caractériser les deux manières, il suffit de rappeler, d'une part, la *Bataille d'Arbelles,* au musée de Naples, et l'*Inondation du Nil,* à Palestine; de l'autre, la niche renfermant la figure d'un Sylvain, au musée de Latran.

Si l'école byzantine, dont le triomphe ne s'affirme qu'à partir du VIe siècle, ne saurait revendiquer en aucune façon l'invention de la mosaïque d'émail, elle n'est pas qualifiée non plus pour imposer exclusivement ses modèles, comme elle semble sur le point de le faire, à l'art renouvelé, renaissant, de la mosaïque. Insister sur l'antériorité des efforts tentés par l'antiquité classique, ce n'est pas seulement élucider une question d'histoire, c'est surtout mettre les artistes modernes en garde contre des influences dangereuses. L'instinct du public ne s'est pas trompé lorsqu'il a attaché au terme de mosaïque byzantine l'idée d'un style pauvre, froid et vide : en puisant uniquement dans des productions dont la grande majorité relève de l'archéologie plutôt que de l'art, nos artistes courraient risque de donner raison aux préventions populaires. Quelques pages d'un style plus libre ou plus ample, certaines parties des mosaïques de Saint-Marc de Venise, de Sainte-Sophie de Constantinople, ou encore de Palerme et de Montréal, ne sauraient faire oublier tant de productions dont la vie, la pensée, le drame, en un mot tout ce qui forme la raison d'être de l'art, ont été systématiquement bannis. Qui oserait, après un instant de réflexion, entreprendre de ramener l'art contemporain aux règles étroites de l'école byzantine!

La Renaissance tomba dans l'excès opposé; à la froide somptuosité et à la rigidité de l'école byzantine, elle substitua la recherche illimitée du mouvement et de la couleur. Oubliant que la nature même de la mosaïque, cette juxtaposition de cubes aux dimensions plus ou moins considérables, aux contours plus ou moins réguliers, fait obstacle à la précision du modelé et à la vivacité des expressions, elle demanda aux mosaïstes de rivaliser avec l'infini souplesse du pinceau. Baldovinetti, les Ghirlandajo, le Titien, le Tintoret ne virent dans la mosaïque qu'une variante de la fresque ou de la peinture à l'huile. Les mosaïstes ne furent plus à leurs yeux des interprètes, des traducteurs, mais de simples copistes. La gravité, la pondération, la scrupuleuse appropriation aux exigences décoratives, toutes les lois inhérentes à un art essentiellement monumental furent compromises par des tentatives aussi généreuses que téméraires. Seul Raphaël, dans ses mosaïques de la chapelle Chigi, dont la manufacture nationale de mosaïque a reproduit quelques fragments, s'efforça d'observer une juste mesure.

Le XVIIe et le XVIIIe siècle poursuivirent jusqu'au bout la voie la plus dangereuse : leurs erreurs ont été trop bien caractérisées dans un volume spécial [1] par M. l'administrateur de la manufacture nationale de mosaïque, pour que nous ayons à craindre de voir l'établissement nouveau sacrifier jamais à des traditions désormais condamnées.

Rappelons aussi l'arrêt porté sur ces aberrations par M. Vitet : parlant de l'imitation rigoureuse de la peinture par la mosaïque, l'éminent critique a montré comment il faut que celle-ci, dans cette folle tentative, descende aux tours de force, aux procédés microscopiques, qu'elle abdique sa vraie puissance, qu'elle s'amollisse, qu'elle s'efféminé et

1. *La Mosaïque,* par M. Gerspach. (*Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts,* dirigée par M. Jules Comte.)

tombe à ces froids trompe-l'œil qu'on montre à Saint-Pierre de Rome comme les miracles du genre.

Il n'est pas douteux, après ces témoignages, qu'il faille consulter les modèles des trois derniers siècles avec autant de précautions que ceux de l'école byzantine; les uns et les autres ont également empêché pendant longtemps la mosaïque de reprendre la place qui lui revient parmi les arts décoratifs.

Pour éviter ce double écueil, la mosaïque moderne devra, tout semble l'indiquer, chercher ses inspirations dans les chefs-d'œuvre de la période, encore si savante et si puissante, qui s'étend entre l'antiquité classique et le moyen âge proprement dit, à cet âge d'or qui allie, à la force de l'expression, l'admirable sentiment de la forme propre au génie des Grecs et des Romains. Les grandes pages d'histoire, les compositions décoratives si riches de Sainte-Constance, de Sainte-Pudentienne, de Sainte-Sabine, à Rome, du Baptistère des orthodoxes et de Saint-Vital, à Ravenne, et de divers monuments de la même époque, tels sont les modèles que l'on ne saurait assez recommander : nos artistes y trouveront à la fois la liberté et la pondération, la noblesse et l'ampleur. Les figures sont graves sans cesser d'être vivantes, les ornements sont riches et variés, comme l'est la nature elle-même, sans que cette magnificence et cette variété affaiblissent les grandes lignes de l'encadrement architectural. Les éléments les plus divers, les êtres animés, les fleurs, les figures abstraites créées par l'imagination, alternent et s'équilibrent de manière à former l'ensemble le plus pittoresque et le plus harmonieux.

Ces productions des premiers siècles, encore empreintes de la liberté et de la grandeur antiques, au modelé aussi simple que ferme, à l'ordonnance admirablement rythmée, méritent de ne pas rester plus longtemps dans l'oubli; les artistes de la manufacture nationale de mosaïque les étudieront pour le plus grand progrès de leur art, de préférence aux productions, jusqu'ici trop souvent mises à contribution, du Bas-Empire et du moyen âge.

Les mosaïques du mausolée de Sainte-Constance, sur la via Nomentana, près de Rome, les premières en date parmi les mosaïques chrétiennes, sont aussi celles qui offrent au décorateur moderne et les motifs les plus séduisants et les plus hautes leçons de style. Quelque artiste nourri dans la tradition de l'art antique a fait au christianisme naissant ce don de joyeux avènement : non content de prodiguer les figures les plus gracieuses, oiseaux, fleurs, vignes formant des arabesques d'une élégance achevée, vases au galbe irréprochable, il s'est ingénié à associer les symboles du paganisme à ceux de la religion nouvelle, les Amours vendangeurs aux colombes buvant dans un vase, les Psyché planant à côté de leur immortel époux, aux brebis portant la houlette.

Tel est son respect pour la liberté de la décoration, qu'il évite les allusions trop directes, les emblèmes d'un caractère confessionnel trop marqué : la croix y est dissimulée avec une si grande habileté que tantôt elle est engendrée par la rencontre, en apparence fortuite, de lignes se coupant à angle droit au milieu d'enchevêtrements capricieux, et que tantôt elle prend naissance dans la corolle d'une fleur, dont les pétales deviennent le corps et les bras de l'instrument du supplice. Le principe même de la décoration est d'ailleurs foncièrement antique. L'effet est du à la combinaison des lignes plutôt qu'à l'alliance des tons. Le fond, il importe de noter ce point, est blanc, et non, comme plus tard, bleu ou doré. La gamme générale est claire et gaie plutôt qu'éclatante. L'or n'a pas encore fait son apparition, ou du moins les quelques paillettes que l'on voit scintiller de loin en loin, surtout dans l'abside, sont si rares qu'on est tenté d'en attribuer l'introduction à quelque restaurateur moderne. La liberté, on serait tenté de dire la fantaisie, avec laquelle l'artiste a disposé les ornements ne jure pas moins avec les règles mises en honneur par les

Byzantins, avec cette symétrie inflexible qui, peu à peu, supprime jusqu'à l'art même de la composition. L'arrangement de plusieurs compartiments semble être l'œuvre du hasard, tant l'absence d'ordre et de régularité est grande. C'est ainsi que les branchages, les fruits, les vases, sont jetés pêle-mêle, absolument comme dans le fameux pavement du musée de Latran qui figure un sol jonché des débris d'un festin. Les artistes des siècles suivants n'auraient pas manqué de les grouper, de les masser, de manière à obtenir des oppositions de tons ou de lignes nettement accentuées ; ils auraient essayé d'en faire un ensemble raisonné, pondéré, offrant l'unité et l'harmonie. Il est un autre domaine encore sur lequel les mosaïques de Sainte-Constance s'écartent des mosaïques postérieures : la figure humaine y est couramment employée comme élément décoratif, tandis qu'après Constantin, l'Église, dans son intolérance, semble s'opposer à ce que les artistes ravalent l'homme au rôle de simple ornement. Si les peintres des catacombes et les sculpteurs des sarcophages ont prodigué les génies ailés, les amours vendangeurs, les masques, etc., leurs successeurs, à partir du ve siècle, proscrivent absolument ces motifs : les seules mosaïques dans lesquelles on les rencontre, celles de Saint-Jean-de-Latran, de Sainte-Marie-Majeure et de Saint-Clément, ne sont, en effet, que des reproductions littérales de mosaïques plus anciennes, contemporaines de celle de Sainte-Constance.

II

Longtemps délaissée, sauf dans la manufacture pontificale du Vatican, la mosaïque ne commença de reprendre quelque faveur que dans le second tiers de notre siècle. Successivement Venise et Palerme [1] rallumèrent leurs fours; leur exemple fut suivi par la Russie, où, depuis une trentaine d'années, la manufacture impériale de Saint-Pétersbourg déploie la plus grande activité. L'Angleterre, de son côté, fonda une école de mosaïque au South-Kensington Museum; déjà les portraits d'artistes, exécutés dans les salles de ce musée, la décoration de la cathédrale de Saint-Paul, celle du mausolée du prince Consort, celle enfin d'un certain nombre de maisons particulières, montrent l'avenir réservé à la mosaïque de l'autre côté de la Manche. En Allemagne, des artistes italiens ont refait, dans les dernières années, la mosaïque du dôme d'Aix-la-Chapelle, détruite au siècle dernier.

Dans notre pays, la mosaïque a eu à compter avec les préventions qui s'attachaient à un art dans lequel on s'est obstiné à voir la personnification du moyen age; elle s'est, en outre, heurtée contre l'opposition du parti, très puissant de nos jours encore, qui, dans la décoration des édifices, voudrait borner le rôle de la couleur à sa plus simple expression. Sa cause s'est identifiée à celle même de la polychromie.

Ce sera l'honneur d'un des membres de la commission, M. Charles Garnier, que d'avoir essayé le premier de réhabiliter un auxiliaire si précieux de la décoration polychrome. Sous sa direction, d'habiles mosaïstes vénitiens, MM. Salviati et Facchina, ornèrent de mosaïque l'avant-foyer de la loge extérieure de l'Opéra. La façade du Cercle de la librairie a également été ornée, par les soins de M. Garnier, de frises en mosaïque de l'effet le plus heureux, ainsi que le théâtre de Monte-Carlo et divers autres monuments.

Un autre membre de la commission, M. Paul Sédille, s'est dévoué avec non moins de succès à la réhabilitation d'un art si longtemps dédaigné. Il ne sera pas sans intérêt de donner ici le détail des mosaïques que M. Sédille a fait exécuter dans les nouveaux bâti-

1. M. Gaetano Riolo a raconté, dans une brochure spéciale, l'histoire de cet établissement, qui, en 1870, comptait sept artistes : *Notizie dei restauratori delle Pitture à mosaico della R. Cappella palatina.* — Palerme, 1870.

ments des magasins du Printemps. Plafond du grand vestibule : végétations et fleurs printanières (aubépines) s'enroulant sur un fond d'or, bordures rehaussées de cabochons en terre émaillée, représentent des perles, des rubis et des émeraudes, avec cartels portant des inscriptions. Coupoles des rotondes : arceaux et palmettes se découpant sur un fond d'azur étoilé d'argent. Extérieur : rotondes avec l'inscription « au Printemps » enlacée avec d'abondantes végétations sur fond d'or, bordures de rubis et de saphirs en terre émaillée. Façades latérales : rinceaux sur fond d'or. Fleurs et oliviers sur fond d'or. — A la fin de l'année 1884, l'ensemble de ces travaux, confiés à M. Facchina, qui les a exécutés dans ses ateliers du palais Labia à Venise, représentait environ 300 mètres superficiels; un quart environ de l'ouvrage restait à exécuter. M. Sédille a, en outre, employé la mosaïque pour la décoration de deux tombeaux : l'un au cimetière Montparnasse; l'autre au cimetière Montmartre, ainsi que pour la décoration d'une villa située à Auteuil.

Notre collègue M. Lameire n'a pas moins fait pour propager la mosaïque. On lui doit, outre les cartons de la frise du musée de Sèvres, ceux des mosaïques du Comptoir d'escompte et de l'institution Sainte-Barbe, à Paris, de la chapelle de l'hôpital à Saint-Germain-en-Laye, du palais des arts à Lyon et du casino d'Aix-les-Bains.

En province, l'éminent architecte de Nîmes, M. Révoil, a décoré de mosaïques la cathédrale de Marseille et la chapelle de Notre-Dame de la Garde, dans la même ville.

La création de deux fabriques spéciales, celles de M. Paris, au Bourget (Seine), et de M. Guilbert Martin, à Saint-Denis, a rendu possible l'exécution, dans un espace si court, de tant d'œuvres monumentales.

Parmi les ouvrages sortis de l'établissement de M. Paris, il convient de citer les mosaïques de la façade de l'ancienne salle Valentino, rue Saint-Honoré, du panorama Marigny, aux Champs-Élysées, de l'hôtel de M. Georges Hachette, boulevard Saint-Germain, du théâtre de Monte-Carlo, du casino de Monte-Carlo, du château de Bischoffsheim à Bordighera (toutes exécutées sous la direction de M. Charles Garnier), celles de l'Hôtel de Ville de Paris, rue Lobau, de l'hôtel de M. Bonnat, rue Bassano, du casino d'Aix, de l'établissement thermal de Vittel (Vosges), la mosaïque de la chapelle de l'hôpital de Saint-Germain-en-Laye (exécutée d'après l'esquisse de M. Normant et le carton de M. Lameire). (Cette composition, qui mesure plus de $8^{m},50$ de haut sur 5 mètres de large, représente le Christ trônant au milieu d'un disque supporté par les anges.) L'étranger a également fait appel au talent de M. Paris. La ville de Barcelone lui a commandé la grande lyre de la façade du théâtre et un clocher en mosaïque d'or de $7^{m},25$ de haut, — un amateur russe, un panneau décoratif et un médaillon avec la tête du Christ.

M. Guilbert Martin, de son côté, a exécuté un grand panneau avec les armes de Paris, ouvrage couronné en 1884 par l'Union centrale des Arts décoratifs, un panneau en style du XIIIe siècle, destiné à la villa Aron Caen, à Auvers (Seine-et-Oise), et la copie de Diane de la chapelle Chigi, à Sainte-Marie du Peuple, offerte à l'École nationale des beaux-arts.

M. Guilbert Martin a, en outre, fourni la presque totalité des émaux nécessaires à la manufacture nationale de mosaïque pour les travaux du Panthéon et du Louvre.

Vis-à-vis des industries d'art, il existe pour l'État deux manières d'affirmer sa mission : l'une consiste à devancer l'initiative privée et à ouvrir à l'activité des artistes et des industriels une voie nouvelle; l'autre à s'emparer des idées déjà mises en circulation et à leur imprimer une direction supérieure au moyen de hautes écoles professionnelles qui, comme les Gobelins, Sèvres et Beauvais, s'efforceront d'élever sans cesse le niveau du goût public.

C'est parmi les tentatives appartenant à cette seconde catégorie que doit être rangée

la fondation de l'atelier national de mosaïque : sur divers points déjà les particuliers s'étaient efforcés d'acclimater un art si longtemps négligé dans notre pays, devançant et légitimant ainsi l'intervention de l'État.

La fondation d'un établissement officiel, instamment réclamée par le conseil de perfectionnement de la manufacture nationale de Sèvres, fut rendue possible grâce à une loi de finance spéciale qui, le 22 décembre 1875, mit à la disposition de l'administration des Beaux-Arts les ressources nécessaires. Dans un savant rapport adressé à M. le marquis de Chennevières, directeur des Beaux-Arts, M. Georges Berger traça un programme qui ne devait pas tarder à être mis à exécution. Il ne restait qu'à recruter un personnel capable et homogène. Pour s'assurer dès le premier jour le concours des artistes les plus expérimentés, l'administration résolut de procéder exactement comme on avait procédé au temps de Colbert : elle demanda à l'étranger les maîtres destinés à servir d'initiateurs, sauf à les remplacer plus tard par les élèves qu'ils avaient pour principal devoir de former parmi nos compatriotes. M. Gerspach, chargé de cette tâche délicate, réussit pleinement dans sa mission en Italie; la manufacture pontificale du Vatican ayant consenti gracieusement à se séparer momentanément de plusieurs de ses mosaïstes les plus distingués, l'atelier national de mosaïque put être définitivement organisé en 1876 [1]. Il fut installé dans les bâtiments de la manufacture de Sèvres, qui lui offrit pendant quelque temps l'hospitalité.

Le personnel de l'atelier comprenait à ce moment :

MM. Poggies.	Artiste de la manufacture pontificale du Vatican.
de Vecchis père. . . .	—
de Vecchis fils	—
Choisy.	Élève français.
Monvoisin	—
Doré.	—
Philippe	Peintre français.
Goupil.	—

MM. Doré, Philippe et Goupil, ayant quitté l'atelier, ainsi que MM. de Vecchis, l'administration les remplaça par M. Desmont, mosaïste français, et par MM. Boscolo, Jalluia et Prinavori, mosaïstes vénitiens. Puis ces derniers ayant à leur tour quitté l'établissement, le personnel fut constitué en 1881 d'une façon plus rationnelle et plus conforme à l'esprit de l'institution qui doit, avant tout, recruter ses artistes parmi les nationaux.

A ce moment, MM. Bonnemain, Armas, Léger et Cieutat, élèves de l'Ecole nationale des Arts décoratifs, furent admis à faire leurs études à l'atelier de mosaïque tout en continuant à travailler à l'École des Arts décoratifs.

En 1882, l'administration engagea M. Vanutelli, artiste de la manufacture pontificale du Vatican. A la fin de l'année 1884, M. Poggesi résigna ses fonctions.

Le 1er juin 1883, M. Gerspach, chef du bureau des manufactures nationales, fut nommé administrateur de l'atelier qui prit, le 1er janvier 1884, le titre de manufacture nationale de mosaïque. Un crédit annuel de 25,000 francs fut affecté à la manufacture nouvelle.

Aujourd'hui le personnel de la manufacture est composé comme suit :

MM. Gerspach, administrateur; Vanutelli, mosaïste; Choisy, mosaïste; Monvoisin, mosaïste; Armas, élève; Cieutat, élève; Léger, élève; Bonnemain, élève; Dulot, élève; Callé, homme de service.

1. *Notes sur la mosaïque.* Extrait du *Bulletin de l'Union centrale.* — Paris, 1876.

Les artistes travaillent la journée entière. MM. Armas, Cieutat, Léger, Bonnemain et Dulot suivent le soir les cours de l'École des Arts décoratifs.

L'institution a donc rapidement réalisé son programme, qui était de former en France même un personnel d'artistes capables de lutter avec leurs émules d'Italie.

Il convient d'ajouter que la fabrication des matériaux nécessaires aux travaux de la manufacture a suivi une marche parallèle. Au début, tous les émaux, les « smalti », comme on les appelle en Italie, venaient de Venise; aujourd'hui, ils sont tous fabriqués dans notre pays.

III

Parmi les ouvrages sortis de la manufacture, la place d'honneur revient à la mosaïque placée dans l'abside du Panthéon : *le Christ révélant à l'ange de la France les destinées de son peuple* (bordure exécutée d'après les dessins de M. Galland).

On ne saurait assez féliciter l'administration d'avoir confié l'exécution du carton à un artiste éminent, familiarisé par des études assidues avec les plus beaux modèles de la mosaïque italienne.

Il ne m'appartient toutefois pas d'apprécier ici la composition même dans laquelle M. Hébert a su allier à la majesté des mosaïques anciennes une émotion toute moderne : mon rôle doit se borner à l'examen de l'œuvre de traduction entreprise par les habiles, les savants artistes de notre manufacture. Au point de vue de la fidélité de la reproduction, leur œuvre, je me hâte de le proclamer, est une merveille; elle fait le plus grand honneur à MM. Poggesi et Vanutelli qui l'ont dirigée. Il était impossible, avec une matière aussi rebelle, de donner plus de délicatesse au modelé, de mieux rendre la morbidesse du coloris. Mais cette tâche de copiste, de simple copiste, est-elle bien celle qui convient aux artistes pénétrés des règles de l'esthétique nouvelle? Les mosaïstes ne doivent-ils pas traduire dans une langue spéciale, transposer dans une gamme différente, fondée sur des différences de procédés, les cartons des peintres, leur donner plus de franchise, les rendre plus vibrants? Tel est le problème qui a préoccupé à juste titre les membres de la commission.

La manufacture a en outre exécuté les figures en buste de sainte Geneviève et de Jeanne d'Arc, d'après les modèles de M. Hébert, de Cupidon et d'un génie, d'après les mosaïques de Raphaël à Sainte-Marie du Peuple.

Les ouvrages d'un caractère purement ornemental sont en petit nombre encore.

Le principal d'entre eux est la mosaïque incrustée sur le fronton du musée de la manufacture de Sèvres, d'après le carton d'un des maîtres de la décoration moderne, M. Lameire.

A l'exposition organisée en 1884 par l'Union centrale des arts décoratifs, la classe des compositions ornementales était représentée par la colonne destinée à rappeler la fondation du prix Rougevin à l'École des beaux-arts. Ce petit monument, du style le plus élégant, d'une coloration franche et brillante, a été incrusté d'après les dessins de M. Coquart, architecte de l'École; il est destiné à prendre place dans la cour du Mûrier.

Il ne sera pas sans intérêt de montrer, au moyen de quelques chiffres, combien il serait facile de multiplier les monuments similaires, le jour où la polychromie aura triomphé à Paris, comme elle a triomphé dans les capitales de l'étranger. La colonne Rougevin a été exécutée en quarante-cinq jours seulement et n'a exigé qu'une dépense de 945 fr. 50 se décomposant comme suit :

45 jours de mosaïste à 8 fr.	360 fr.
45 jours de mosaïste à 7 fr.	315 »
45 jours de deux apprentis à 2 fr. 60. . . .	117 »
52 kilos d'émaux à 2 fr.	104 »
33 kilos de mastic à 1 fr. 50.	49 50
Total.	945 50

La manufacture a, en outre, entrepris la restauration de plusieurs mosaïques anciennes. La belle composition du Bellérophon, au musée de Saint-Germain-en-Laye, a été restaurée avec autant de goût que de respect par M. Poggesi; M. Vanutelli, de son côté, a restauré, pour le musée du Louvre, la mosaïque de Tabarka.

A ce sujet, le rapporteur de la commission prend la liberté d'attirer l'attention sur l'intérêt qu'offriraient la restauration et la mise en place de la magnifique mosaïque de Sour, rapportée de Phénicie par M. Renan et reléguée depuis de longues années dans les caves du Louvre. Ce monument, absolument unique, de l'art du mosaïste au IVe ou Ve siècle de notre ère mériterait à tous égards d'être livré à l'admiration du public.

Il reste à parler d'un travail en voie d'exécution, la décoration du grand escalier du Louvre, œuvre vraiment monumentale, à laquelle la manufacture nationale de mosaïque peut être fière d'être appelée à attacher son nom.

Dans sa séance du 7 décembre 1883, la commission a reçu communication du projet suivant, préparé par M. Edmond Guillaume, architecte du palais du Louvre : Les voûtes de l'escalier Daru sont en pierre de taille. Elles ne présentent aucune saillie, aucune réserve de pierre; il en est de même des piliers et des murs. Dans cet état, le parti de décoration à adopter semble bien indiqué : de la mosaïque dans les voûtes, des revêtements de marbre sur les piliers et sur les murs.

Les voûtes se composent de deux coupoles elliptiques principales, encadrées d'arcs doubleaux et accompagnées de deux coupoles plus petites, elliptiques également et formant avec l'arc doubleau central l'axe transversal de l'escalier. En dehors de cet ensemble symétrique, se trouve, au-dessus du palier qui conduit aux salles françaises et à la galerie italienne, un arc doubleau plus large et deux petites coupoles elliptiques de moyenne grandeur.

La donnée générale de la décoration de ces voûtes serait d'indiquer, dans cette magnifique entrée, un résumé des richesses que contient le Louvre, une sorte d'histoire de l'art par l'évocation de toutes les écoles représentées dans ce vaste musée. La travée du fond serait consacrée à l'antiquité; la coupole au-dessous de laquelle est placée la Victoire de Samothrace le serait spécialement à la Grèce. Dans les pendentifs seraient représentées les villes symbolisant les écoles ou les grandes époques de l'art grec : Corinthe, Athènes, Milet, Sélinonte; dans la frise, les médaillons de Phidias, Praxitèle, Ictinus, Apelle et les noms de Mnésièles, Nicias, Callimaque, etc. Les deux arcs doubleaux seraient consacrés, l'un à l'Égypte et à l'Assyrie, l'autre à l'art romain. La travée centrale serait consacrée à la Renaissance. La grande coupole elliptique rappellerait surtout l'Italie, avec Florence, Rome, Venise et Milan dans les pendentifs, les médaillons de Raphaël, Michel-Ange, Titien et Léonard de Vinci, et les noms de Donatello, André del Sarto, Palladio. Les grands arcs doubleaux appartiendraient à la Flandre et à l'Espagne, les deux petites coupoles à l'Allemagne et à l'Angleterre. Les deux dernières coupoles et le grand arc doubleau au-dessus du palier appartiendraient à l'art français, l'une des deux coupoles aux peintres du XVIe siècle, l'autre à ceux du XVIIe siècle et du XVIIIe, l'arc central à l'école moderne.

Sur les parois verticales, des revêtements de marbre porteraient, tracés en or, les noms des grands donateurs du Louvre et l'indication succincte des œuvres dont ils ont enrichi le musée national.

A la suite des observations présentées par plusieurs membres de la commission, il a été décidé, d'accord avec M. l'architecte du Louvre, que les quatre grandes divisions du projet recevraient les affectations suivantes :

1re division : l'art antique, 2e le moyen âge, 3e la Renaissance, 4e l'art moderne. Les travaux devant commencer par la 3e division, affectée à la Renaissance, la commission a proposé d'orner cette coupole de quatre figures allégoriques représentant la France, les Flandres, l'Allemagne et l'Italie. Les cartons de ces figures ont été confiés à M. Lenepveu.

Il ne m'est pas permis de passer sous silence les objections qui ont été formulées contre le projet de la commission, notamment par le Conservatoire des musées nationaux. Un des membres les plus éminents du Conservatoire, M. Ravaisson, a fait valoir avec l'éloquence la plus brillante les arguments suivants que je résume d'après les procès-verbaux de la commission. « C'est contre le système même de cette décoration beaucoup trop éclatante, qu'il faut s'élever. Autrefois, les musées de Florence et de Rome étaient de splendides palais. Aucun objet d'art n'y était admis qu'il ne fût, s'il était vieux, soigneusement remis à neuf. C'est qu'alors les objets d'art étaient considérés surtout comme partie intégrante de la décoration générale avec laquelle ils devaient rester nécessairement en harmonie. Mais nous n'en sommes pas là, et le point de vue moderne auquel nous devons nous placer est tout différent. Aujourd'hui, en effet, nous croyons que, mutilés et défraîchis, les objets d'art constituent le plus magnifique ornement des musées. Les débris nous sont sacrés, on ne songe plus à les restaurer. La Victoire de Samothrace n'est rien autre chose qu'un débris. Qui oserait parler de lui faire subir une restauration? On pense aujourd'hui non que le lustre du palais doive rejaillir sur l'œuvre d'art qu'il reçoit, mais bien que l'œuvre d'art doit être le vrai lustre du palais. Et, si l'on avait à construire un musée, il est certain qu'on se contenterait d'en faire un cadre le plus simple possible. On objectera qu'il s'agit du Louvre dans l'espèce, et que le Louvre a déjà de nombreux spécimens de décorations somptueuses. Exemple : la salle des Antiques avec les peintures de Romanelli. Sans doute! Mais qu'a-t-on fait? Comme on ne pouvait essayer d'amortir l'éclat des plafonds, on a donné aux parois des murailles avec lesquels les objets d'art sont en contact direct un ton rouge foncé aussi simple que possible. D'ou un contraste frappant entre le haut et le bas des salles. C'est pourquoi, toutes les fois qu'il s'agit de faire une décoration nouvelle, le principe qui doit prévaloir, c'est la plus grande simplicité. Pas de somptuosité, pas d'éclat! Quelle figure fera la Victoire de Samothrace au milieu des étincellements du nouvel escalier? Ce chef-d'œuvre du passé ressort admirablement sur un fond discret: sur un fond brillant, on ne le verrait plus. Au reste, ce sont là des principes admis et appliqués par M. l'architecte du Louvre lui-même. Il vient de décorer la salle Thiers. Or les parties ornementales en sont des plus sobres. Les tons sont assortis. Il se dégage de tout l'ensemble une harmonie extrêmement douce. C'est une œuvre typique. Que ne fait-on ainsi pour l'escalier Daru? Encore si l'on se contentait de le peindre magnifiquement, on pourrait espérer qu'à la longue le temps viendrait atténuer les excès de splendeur. Mais non, on choisit précisément pour cette décoration une matière violente qui proscrit toute chance d'atténuation... »

Cette argumentation a été combattue par plusieurs membres de la commission. MM. Lenepveu et Eugène Guillaume ont fait valoir cette considération que plus les fonds sont décorés, mieux s'enlèvent les silhouettes des sculptures. Ce principe est si vrai qu'il

a été partout appliqué, sur les paliers de l'escalier Daru, par ceux-là même qui le nient. A peine la Victoire de Samothrace a-t-elle été installée dans l'escalier, que l'on s'est occupé de lui donner le fond sur lequel elle s'enlève. (Ce fond, d'ailleurs, dans le projet de la commission, sera remplacé par des incrustations de marbre, non par des mosaïques.)

De même, pour les détacher des fonds, on a encadré d'une bordure de couleur tranchante les deux fresques de Botticelli placées à l'entrée de l'école française. C'est une erreur que de représenter les décorations trop brillantes comme nuisibles aux œuvres d'art qu'elles entourent. Au palais Pitti, la *Vierge à la chaise* ne souffre nullement du voisinage de tant de richesses. Ici, il ne s'agit d'ailleurs pas de peintures murales, dont la souplesse ou la morbidesse pourrait lutter avec les tableaux des galeries, mais bien d'un art avant tout simple et puissant, cet art de la mosaïque, que les formes architectoniques de l'escalier et surtout ses coupoles appellent impérieusement. Le Louvre est le chef-d'œuvre de notre Renaissance française : il faut dans toutes ses parties le mettre en harmonie avec lui-même. Il faut embellir cet escalier assez pour qu'il devienne digne de tout le reste. Les magnificences du vestibule ne compromettront pas l'effet des trésors exposés dans les salles. Une telle crainte serait injurieuse pour les maîtres. Leurs chefs-d'œuvre sont de force à se défendre...

Lorsque la première coupole, à la décoration de laquelle les mosaïstes de la manufacture travaillent avec ardeur depuis près d'un an, sera terminée, le public, tout permet de l'espérer, donnera raison à la commission et félicitera le gouvernement de la république d'avoir entrepris et mené à bonne fin cette œuvre sans rivale dans notre siècle. On ne saurait, en effet, trop applaudir au parti adopté par l'auteur des cartons, M. Lenepveu, et par ses habiles interprètes. Les figures, très nettement caractérisées, ont de l'animation sans être trop mouvementées; elles s'harmonisent à merveille avec les lignes de l'architecture; le coloris est franc et vigoureux; on en est revenu, avec raison, à l'emploi de l'or dans les lumières. Ce fond, d'un bleu verdâtre, rehausse l'effet de ces pages véritablement décoratives.

Grâce à la simplicité du coloris[1], l'exécution de chaque figure n'a exigé que deux à trois mois; les quatre figures afférentes à chaque coupole pourront donc être terminées dans l'espace d'une année environ.

L'entreprise n'en sera pas moins, au point de vue matériel, une des plus considérables de notre époque, comme il est facile d'en juger par quelques chiffres : la surface totale approximative des deux grandes voûtes elliptiques, des deux pentes voûtes, des pendentifs et des piliers est de 1,766 mètres carrés 78; d'autre part, chaque décimètre carré contient en moyenne de 90 à 110 cubes d'émail; ce sera donc un total d'environ 17 millions de cubes qu'exigera ce travail colossal.

Au moment de terminer ce rapport, permettez-moi, monsieur le ministre, d'essayer de formuler les règles que la manufacture nationale de mosaïque a déjà mises en pratique et auxquelles elle devra continuer de s'astreindre avec la même rigueur.

1° Emploi exclusif de modèles ou de cartons spécialement composés en vue de l'exécution en mosaïque. Copier des fresques ou des tableaux serait renouveler des errements aujourd'hui universellement condamnés.

2° Simplification du coloris. Le nombre de nuances actuellement employé par la manufacture est absolument suffisant. En l'augmentant, on ferait naître chez les mosaïstes le

1. La manufacture nationale de mosaïque, s'inspirant des meilleurs principes, n'emploie que trois ou quatre nuances dans les carnations et deux à trois de la même couleur dans les draperies. (La manufacture pontificale du Vatican fait usage de 24,000 nuances différentes!) Dans la figure de la France, le nombre total des nuances n'a pas dépassé quinze.

désir de rivaliser avec la peinture à l'huile et de s'écarter ainsi des lois fondamentales de leur art.

3° Choix de tonalités nourries et brillantes. La mosaïque d'émail dispose, comme la tapisserie, des tons les plus éclatants. Ce serait la priver de ses principaux avantages que de la forcer à reproduire des gammes neutres ou ternes, à s'essayer dans des effets de clair-obscur. L'exécution d'une grisaille en mosaïque d'émail serait la négation même de cet art.

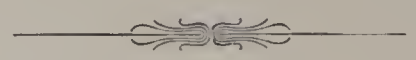
Telles sont, monsieur le ministre, les observations que suggère l'examen des travaux entrepris par la manufacture nationale de mosaïque.

La commission, au nom de laquelle j'ai l'honneur de vous soumettre ce rapport, estime que l'œuvre déjà réalisée par l'institution nouvelle justifie les encouragements que le parlement lui a accordés et autorise les espérances les plus sérieuses.

Veuillez agréer, monsieur le ministre, l'expression de mes sentiments les plus respectueux.

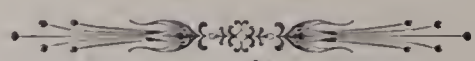
Le rapporteur, membre de la commission de la manufacture nationale de mosaïque,

EUGÈNE MUNTZ.



NOS PLANCHES HORS TEXTE

DESSUS DE PORTE EN MARBRE DU SALON DE LA GUERRE, AU PALAIS DE VERSAILLES. — Le salon de la Guerre occupe aujourd'hui, on le sait, dans le palais de Versailles, l'emplacement de trois salles qui complétaient de ce côté le grand appartement du roi Louis XIV. La première, la plus rapprochée du salon d'Apollon, était un grand cabinet du conseil dont le plafond, représentant *Jupiter*, par Noël Coypel, fut ensuite transporté dans la salle des gardes de la Reine. La seconde pièce était une petite chambre à coucher, et la dernière un petit cabinet qui avait une issue sur la terrasse, à la place de laquelle fut construite la grande galerie. Les peintures du salon de la Guerre sont l'œuvre de Lebrun : le motif central représente *la France;* les quatre voussures ont pour sujets : l'*Allemagne*, la *Hollande, Bellone en fureur*, l'*Espagne*. Lebrun donna sans doute également les dessins des motifs et panneaux en marbre, bronze doré, stuc, etc., qui complètent l'importante décoration de cette salle. C'est ainsi que les ornements de la frise ne sont que trophées d'armes, que foudres et que boucliers. Le dessus des portes est occupé par de grands trophées, en marbre et bronze, montrant les quatre saisons, « figurées par des masques et des festons qui leur conviennent, comme le dit Piganiol de la Force, lequel ajoute que cela signifie que Louis le Grand a été un vainqueur de toutes les saisons. » Ces dessus de porte, de même que tous les détails de la décoration de ce salon, sont d'une exécution admirable.



SCULPTURE DÉCORATIVE (XVIIe SIÈCLE)

PANNEAU DE REVÊTEMENT EN MARBRE ET BRONZE CISELÉ DU SALON DE LA GUERRE AU CHATEAU DE VERSAILLES

L'ÉCOLE PROFESSIONNELLE DE DESSINATEURS LITHOGRAPHES

Nous sommes heureux d'annoncer l'ouverture de l'École professionnelle des dessinateurs lithographes. Voilà environ deux ans que M. Gustave Sanier, avec une persistance infatigable, poursuit la création de cette école. Il a été aidé dans sa tâche par MM. Poubelle, préfet de la Seine; Jobbé-Duval et Strauss, du conseil municipal; Jacquemart, du ministère du commerce. M. Antonin Proust s'est fait auprès de toutes les administrations l'avocat de M. Sanier, et nous reproduisons la lettre de reconnaissance que M. Sanier lui adresse ainsi qu'à tous ceux qui l'ont assisté dans sa courageuse entreprise :

« Paris, le 15 novembre 1885.

« Monsieur le député,

« J'ai l'honneur de vous annoncer l'installation définitive de l'École professionnelle de dessinateurs lithographes, à l'établissement de laquelle vous avez offert votre honorable appui et votre généreux concours.

« La salle de lithographie est entièrement prête dans toutes ses dispositions, ainsi que les deux salles de dessin principes, académie et décorations), où l'enseignement sera donné d'après une méthode spécialement combinée pour faciliter les progrès rapides des élèves.

« La salle de peinture (huile, aquarelle et gouache) est aussi terminée, bien que les jeunes élèves n'aient point à y travailler avant une année.

« Enfin, j'ai réuni dans un salon ou salle d'exposition l'ensemble de mes travaux lithographiques crayon, chromo, vignette et teinte, de façon que les élèves puissent embrasser toutes les variétés de l'enseignement qu'ils auront à recevoir. et dont le but est le relèvement de l'art lithographique, dont la décadence s'accentue malheureusement chaque jour.

« Préoccupé de justifier par mes efforts votre haute bienveillance, j'installerai en outre une presse lithographique que je confierai à un bon imprimeur dont je m'adjoindrai les services, de façon à compléter l'enseignement par la démonstration pratique.

« Heureux du désir que vous avez manifesté de visiter l'École professionnelle aussitôt son installation terminée, je m'empresse de vous informer de la fin des travaux.

« Espérant l'honneur de votre visite à cette école de lithographie, la première établie en France, et me recommandant à votre bienveillant appui,

« Je vous prie d'agréer, monsieur le député, l'assurance de mes sentiments dévoués et de ma plus sincère reconnaissance.

« *Le directeur*,

« GUSTAVE SANIER.

« 4, rue Restaut (place Gerson). »

Le but des écoles professionnelles — dont l'utilité est partout reconnue — est de relever l'apprentissage, malheureusement trop négligé depuis de nombreuses années.

Ce relèvement de l'apprentissage est surtout urgent dans l'art de la lithographie, jadis si bril-

lant en notre pays, mais dont l'éclat disparaît rapidement, par suite de l'insuffisance d'ouvriers capables. En effet, après trois ou quatre années passées dans les ateliers, l'apprenti, imparfaitement familiarisé avec les exigences du métier et incapable de se diriger, abandonne la lithographie, au détriment de notre industrie et au plus grand bénéfice de nos voisins, qui ne reculent devant aucun sacrifice pour donner le plus important développement à l'industrie lithographique.

MANUFACTURES

Les travaux de la manufacture de Beauvais. — Le 23 octobre dernier, la commission de perfectionnement de la manufacture de Beauvais s'est transportée dans cette ville pour procéder à son inspection annuelle des travaux en cours d'exécution dans les ateliers, et de l'enseignement donné à l'école de dessin de la manufacture. — La commission, qui se composait de MM. Kaempfen, directeur des beaux-arts, Gérôme et Daumet, membres de l'Institut, Dutert, Galland, Henry Havard, Houry, Reiber, Picot et Prignot, a été reçue par M. Badin, administrateur, et a procédé immédiatement à ses travaux habituels.

C'est par l'école de dessin que l'inspection a commencé, et la commission a pu constater, avec une vive satisfaction, que des progrès considérables avaient été réalisés depuis l'année dernière.

Dans les ateliers, la commission a pu également remarquer que la fabrication, comme perfection technique, ne laissait rien à désirer.

Les seules réserves qui ont été formulées sont relatives à l'éducation artistique des tapissiers, éducation qui paraît dans certains cas n'être pas à la hauteur de l'habileté déployée.

Ce qui distingue les tapisseries anciennes de celles qu'on fabrique de nos jours, c'est bien moins, en effet, la finesse et la régularité, qui sont à l'heure actuelle supérieures à celles d'autrefois, que la liberté de main et de sentiment artistique très profond qui se révèlent dans les tapisseries du XVIe et du XVIIe siècle.

Au XVIe siècle, les tapissiers travaillaient d'après des cartons, où la composition du peintre était indiquée plutôt qu'exprimée dans sa forme définitive.

Au XVIIe et au XVIIIe siècle, on commença à travailler d'après des tableaux achevés; mais le tapissier, qui était demeuré un véritable interprète, continua de perfectionner le modèle qui lui était confié.

C'est ce qui explique comment nombre de ces tableaux, et des meilleurs, — les chasses d'Oudry, par exemple, qui nous ont été conservées et sont à Fontainebleau — offrent moins d'intérêt que les tapisseries qui ont été exécutées après eux.

Aujourd'hui il n'en est plus ainsi. Le tapissier s'applique surtout à fournir une copie aussi exacte que possible, et la copie reste, comme de raison, inférieure à l'original.

La commission a donc émis le vœu que, dans l'enseignement du dessin, qui précède et accompagne l'enseignement technique, on s'éloignât quelque peu des modèles dits classiques.

Elle a demandé que les colonnes, vases, chapiteaux, bustes antiques, statues, etc., et autres objets de même sorte, avec lesquels les tapissiers se trouvent rarement aux prises dans l'exécution de leurs travaux, ne formassent plus exclusivement la base de l'enseignement.

Elle a invité le professeur à mettre ses élèves en face de la nature, à leur faire copier des objets usuels, surtout des fleurs et des fruits, et à choisir, parmi ces derniers, des modèles figurant dans les tapisseries en cours d'exécution.

Elle a pensé que, de cette façon, l'œil et l'intelligence du jeune artiste s'ouvrant en même temps, celui-ci serait plus apte à comprendre et à traduire les modèles dont on lui confie la reproduction, et qui ont souvent besoin d'être interprétés avec une liberté plus ou moins grande.

La commission s'est ensuite préoccupée du concours portant le titre de : « Prix de Beauvais ». Pour l'année 1886, le sujet de ce concours sera « une portière avec lambrequin en tapisserie ».

BIBLIOGRAPHIE

LIVRE D'OFFICES PAR MARIUS MICHEL ET FILS

Voici que nous est donnée, avec la publication d'un beau livre, une excellente application des doctrines de l'Union centrale.

Fragments d'ornements composés par M. Marius Michel pour les encadrements de pages d'un *Livre d'offices*.

Ce livre est un *Livre d'offices;* l'éditeur est un de nos amis, M. Marius Michel, l'habile relieur, le savant auteur de la *Reliure française*[1].

Comme plusieurs des maîtres de l'industrie parisienne, M. Marius Michel manie aussi bien la plume que le crayon, le crayon que l'outil : c'est lui qui a composé la suite des ornements qui servent de cadres aux pages de son livre.

Il avait écrit quelque part que, « dessinateur, peintre et graveur, Geoffroy Tory, en devenant libraire, n'avait pas manqué de composer lui-même un modèle de couverture pour ses *heures*[2].

Renversant lui-même sa proposition, M. Marius Michel, dessinateur et relieur, vient, en devenant libraire, de composer les pages ornées d'un livre d'heures auquel il reste à donner une couverture.

Le danger pour l'amateur, le savant et l'artiste était, en faisant ce livre, de se trop souvenir des œuvres des Thielman Kerver, des Tory, des Simon Vostre et de produire un ingénieux pastiche des *Heures* célèbres que l'on connaît.

M. Marius Michel a évité cet écueil; il n'a pris aux maîtres du XVIe siècle que l'heureuse harmonie de leurs entourages : il a gardé la simplicité de leurs procédés, comme le conseillait excellemment M. H. Delaborde en donnant « Geoffroy Tory et Salomon Bernard comme modèles aux graveurs de nos jours[3] ». Mais, au lieu de copier les motifs familiers aux maîtres italiens et français, c'est à la nature que l'auteur a demandé ses modèles. Il a pris les plantes symboliques, les fleurs mystiques, ne les copiant pas fidèlement, mais les interprétant avec un goût très personnel, les modifiant, les ornemanisant suivant une façon qui est propre aux relieurs pour la gravure des fers à dorer.

A ces plantes, il a mêlé des instruments de la Passion, des monogrammes et des devises, quelques grotesques et quelques masques; mais les entrelacs, les arabesques, les nielles que forment les motifs suivent une progression voulue qui perdrait à être dérangée et dont l'ordonnance est toute une science. Le jeu en est fait de quatre séries de quatre types dont l'alternance à fonds noirs et à fonds blancs se continue d'un bout à l'autre du volume. Ces ornements typographiques ainsi combinés sont une joie pour l'œil : ils reposent la vue mieux que les marges blanches d'un livre; ils ont la grâce des damasquines et des incrustations, sans en avoir les désespérantes finesses. Loin de nuire au texte, comme les enluminures éclatantes des manuscrits, ils le mettent en lumière, ils accompagnent la lecture pieuse des psaumes et des prières, sans la distraire, comme faisaient les images grotesques ou recueillies, mais toujours attirantes des livres anciens.

Outre le mérite de composition de ces encadrements, nous insistons sur la rare perfection du tirage, qui est de nature à satisfaire les plus diffi-

1. *La Reliure française*, par MM. Marius Michel. — 2 vol. in-4°, chez Morgand et Fatout. Paris, 1881.

2. G. Tory ne fit pas seulement les modèles des plaques à la marque du pot cassé, mais beaucoup d'autres modèles de reliures qui furent exécutées à Paris et à Lyon.

3. *La Gravure*, par le vicomte H. Delaborde, un volume de la Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts, chez Quantin.

ciles : on sait que la planche du verso doit reproduire exactement la gravure du recto, en sorte qu'il faut, en regardant la feuille en transparence, que les traits s'accordent et que les noirs et les blancs des épreuves coïncident d'une irréprochable manière.

Un imprimeur de Paris ou de Lyon qui eût fait au temps de Louis XII un tel livre d'heures y aurait voulu joindre quelques belles images de sainteté. Il eût demandé à Jean Cousin des dessins ou fait graver, d'après Michel Colomb, une figure d'apôtre ou de madone.

M. Marius Michel a fait de même, et pour affirmer sa volonté de rester moderne, de ne copier ni imiter aucune œuvre ancienne, c'est à des maîtres français vivants qu'il a emprunté les sujets de ses planches hors texte.

Il a bien choisi ; il a pris quatre des chefs-d'œuvre de la sculpture contemporaine :

La Prière, de P. Dubois ; *la Vierge au lis*, de Delaplanche ; *le Christ en croix*, de Thomas, et *le Saint Vincent de Paul*, de Falguière.

Le burin de M. Levasseur a traduit avec fidélité, avec esprit, avec art, ces quatre statues ; il y a autant de foi, d'élévation, de charme dans ces images irréprochables comme facture que dans les naïves images d'un autre temps. Elles ne perdent pas à être d'un art plus affiné, et les amateurs vraiment sincères et sans parti pris mettront dans leurs cartons, à côté des pièces rarissimes des vieux maîtres, ces quatre épreuves qu'on a tirées pour eux à petit nombre.

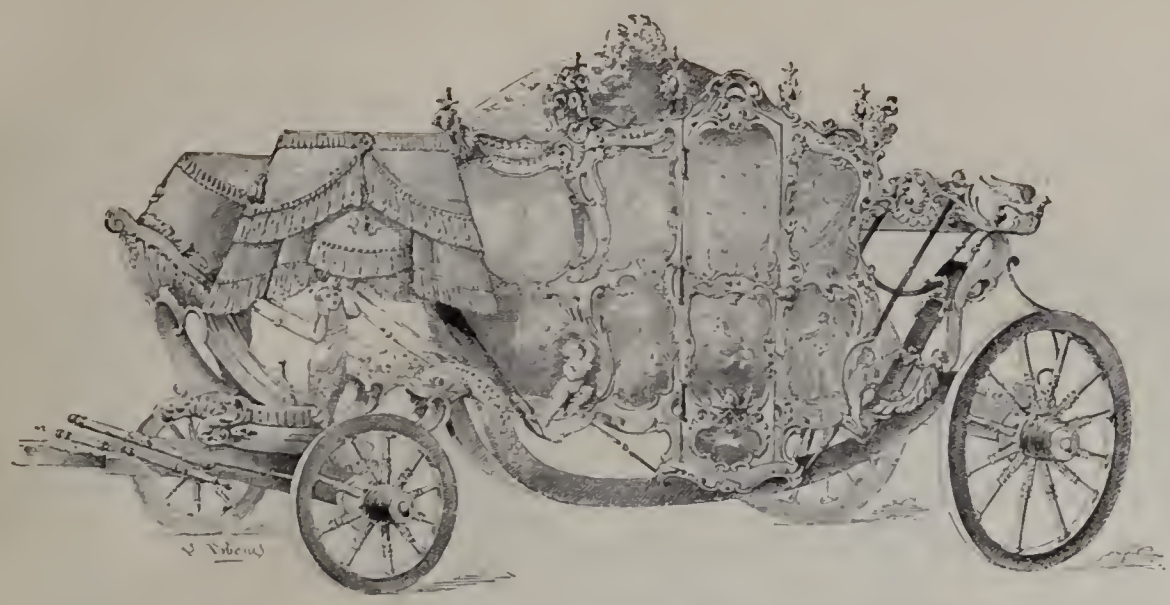
Peut-être un de nos amis, qui appartient au conseil de l'Union centrale et qui, en 1882, écrivait un chapitre sur l'imprimerie et la reliure à l'exposition, regrettera-t-il qu'on n'ait pas choisi pour ce beau livre les caractères Didot, les seuls qu'il accepte ; du moins n'a-t-on pas adopté le type elzévirien, qui lui déplaît si fort.

Le texte est en caractères choisis, bien nets, bien lisibles, soigneusement tiré sur papier du Marais, par Plon, Nourrit et Cie. — Chardon a fait le tirage des gravures en taille-douce, — et ce sont MM. Baticle, E. Mouchon et Delisle qui ont gravé les jolies compositions dessinées par M. H. Marius Michel.

Ajoutons que ce livre n'a été tiré qu'à quatre cents exemplaires.

Voilà, comme nous le disions en commençant, une œuvre absolument en rapport avec les programmes de l'Union centrale, une œuvre absolument originale, où l'inspiration de l'artiste est intimement associée aux exigences matérielles de l'exécution, où la tradition est suivie, sans qu'on ait pastiché le modèle ancien ; un travail bien fait, sans aucune concession aux besoins malsains de la production hâtive et des matières à bon marché ; une œuvre honnête enfin, comme il convient à l'honnête industrie parisienne, au respect que se doit un artiste, et comme cela devait être pour un livre de prières qui porte l'homme vers Dieu.

L. Falize.

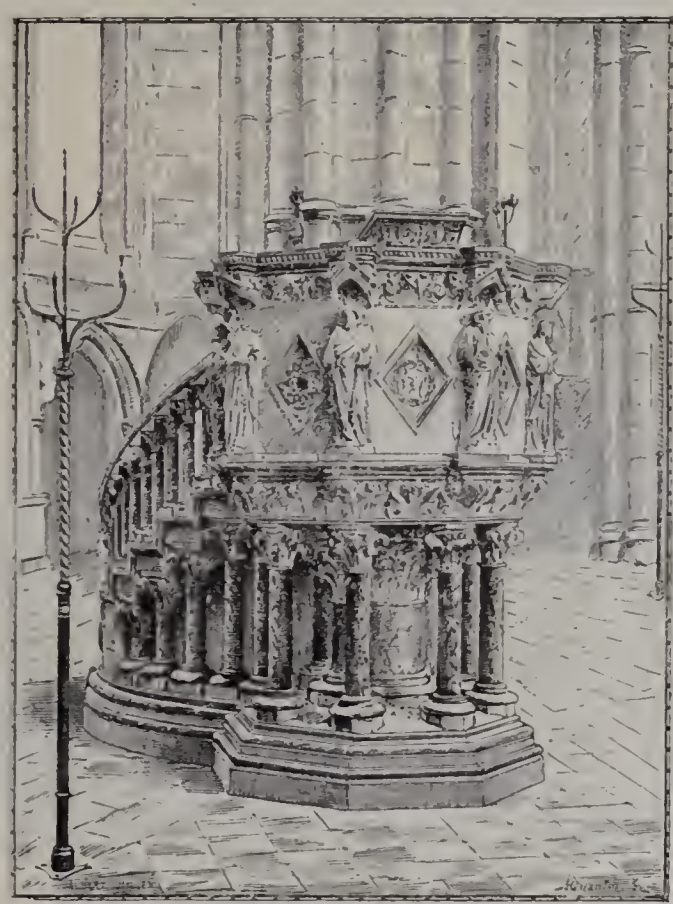


Carrosse du lord-maire à Londres
(Gravure extraite de *l'Angleterre, l'Écosse et l'Irlande*, par P. Villars. — A. Quantin, éditeur).

LE MONDE PITTORESQUE ET MONUMENTAL

L'Angleterre, l'Écosse et l'Irlande, par P. Villars. Un vol. grand in-8° comprenant 680 pages et illustré de 600 gravures inédites. Paris, A. Quantin, imprimeur-éditeur.

Ce magnifique volume inaugure une collection qui, sous le titre : *le Monde pittoresque et monumental*, nous promet la description richement illustrée de tous les pays de l'univers. L'auteur de l'ouvrage est M. P. Villars, notre collaborateur qui, vivant depuis longtemps à Londres et connaissant à fond son sujet, a su réunir à l'exactitude des renseignements l'intérêt des descriptions. Les Français connaissent mal l'Angleterre et les Anglais : telle est la conclusion de l'auteur qui veut nous faire revenir de nos idées fausses et préconçues. Beaucoup d'entre nous sont allés à Londres, les uns pour leurs affaires, les autres, moins nombreux, pour leur plaisir : ils ont vu Grenwich, ils ont poussé même jusqu'à Windsor, mais ils ne connaissent pas la Grande-Bretagne, qui réserve au touriste de très agréables surprises. En lisant le volume dont nous parlons, le lecteur fera, sans quitter son fauteuil, un voyage aussi réel que complet. Les villes curieuses, leurs monuments, les sites pittoresques, les mœurs et les coutumes, l'industrie et le commerce de ce grand pays y sont fidèlement décrits et analysés.



La chaire de Westminster.

Dans un ouvrage de cette nature, l'illustration est le complément indispensable du texte. Elle a été traitée ici avec une abondance inconnue jusqu'à ce jour : elle ne comprend pas moins de *six cents* dessins, d'une exactitude absolue, qui rendent le volume aussi agréable à feuilleter qu'il est

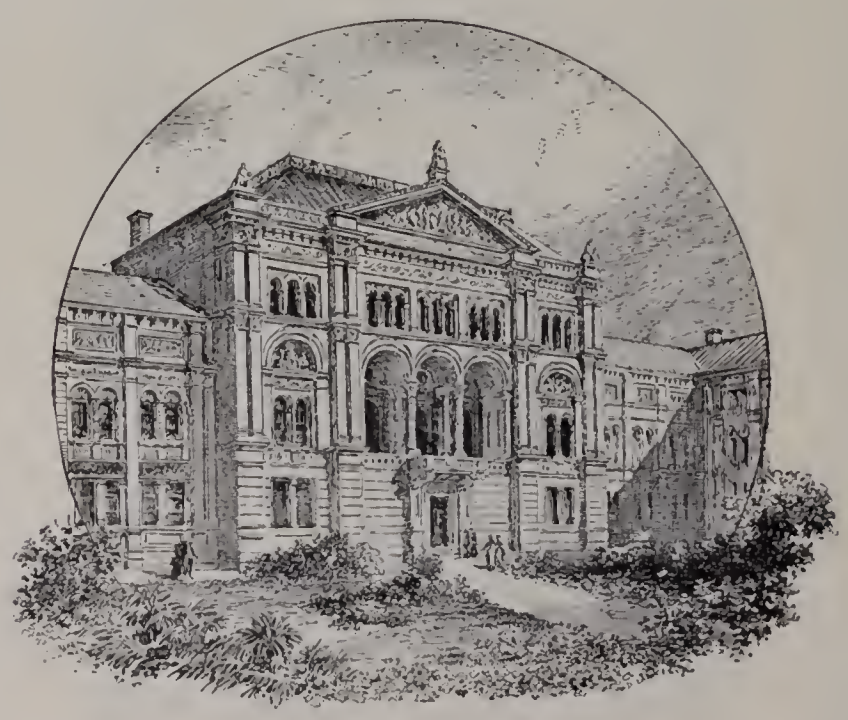
instructif à lire. Les gravures, de toutes formes et de toutes dimensions, se marient avec le texte de la façon la plus heureuse et la plus originale. L'attrait principal de cette illustration consiste en ce que *toutes* les gravures sont des reproductions en fac-similés, par la photogravure, de dessins originaux, tous exécutés par les meilleurs artistes, d'après des photographies ou des croquis pris sur place ; ce ne sont pas là les interprétations plus ou moins habiles, plus ou moins fidèles que donne la gravure sur bois, c'est l'exécution même de l'artiste, bien plus vivante, bien plus personnelle ; là est le secret de la grande variété d'aspects qui rend le volume si attrayant. Les procédés de la photogravure n'avaient reproduit jusqu'ici que des *croquis*, plutôt que des *dessins*, des pochades faites souvent avec esprit, suffisantes pour le *journal*, mais insuffisantes pour le *livre*. Difficultés dans l'exécution matérielle des dessins, difficultés de reproduction, difficultés d'impression ont été surmontées avec succès par les artistes et par l'imprimeur.

L'ouvrage se divise naturellement en quatre parties : Londres et ses environs, la province anglaise, l'Écosse, l'Irlande. Chacune d'elles est accompagnée d'une carte dont l'exécution est à signaler. Le plan de Londres, la carte de ses environs, les deux cartes d'Angleterre, d'Écosse et d'Irlande sont des documents géographiques sérieux qui ont été gravés spécialement pour ce volume.

N'oublions pas la couverture, imprimée en huit couleurs, fort originale comme conception, et l'une des meilleures reproductions que nous ait encore données la *chromotypographie*.

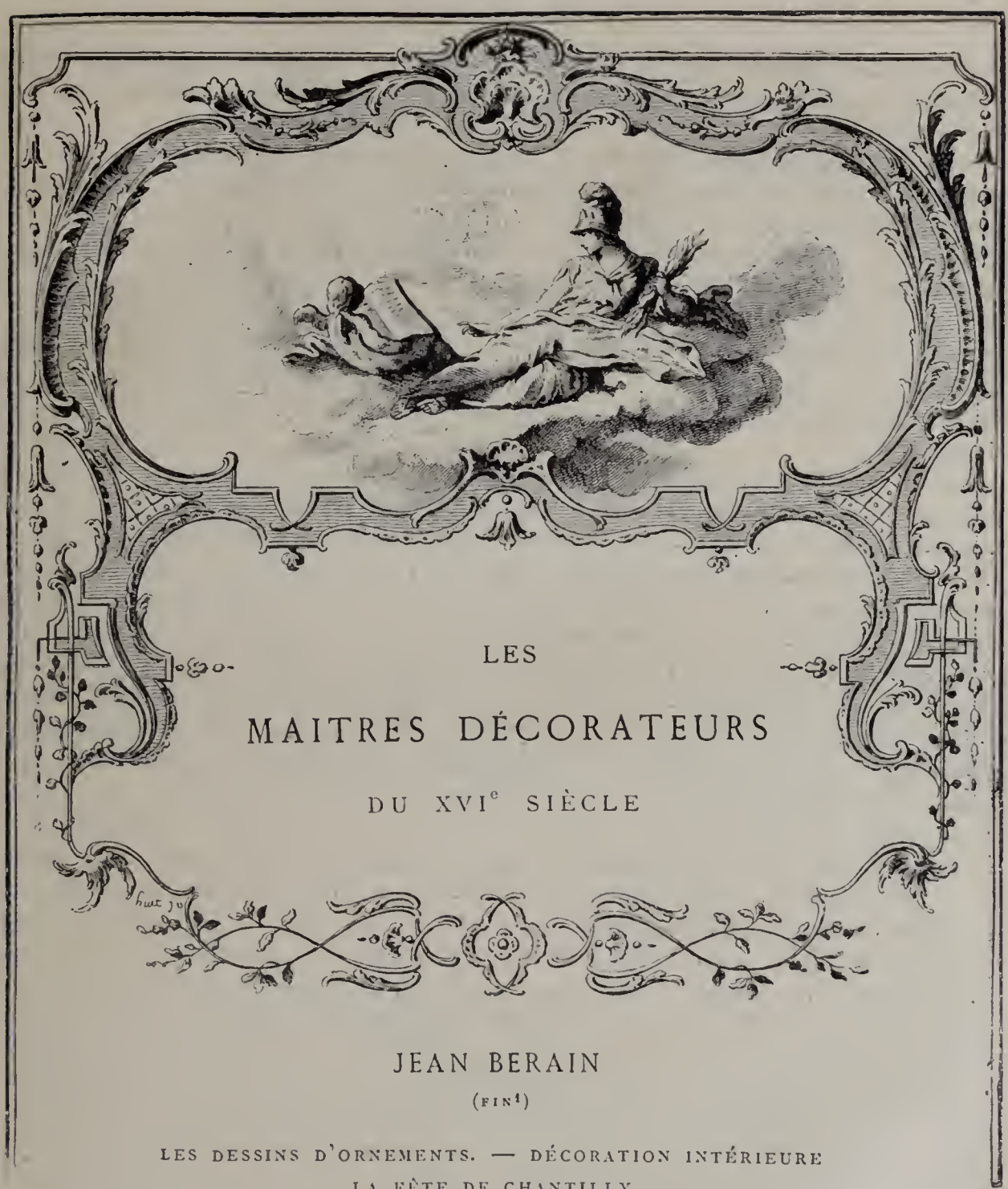
Voilà un excellent début pour une collection dont le programme est des plus intéressants. Une autre, qui ne le sera pas moins, et qui paraîtra concurremment, nous est annoncée : *la France pittoresque et monumentale*. Mettre à la portée de tous, par d'habiles reproductions, les trésors artistiques et pittoresques que renferme notre pays, voilà une idée heureuse dont il y a lieu de féliciter l'éditeur auquel nous souhaitons le plus vif succès.

Le rédacteur en chef gérant : VICTOR CHAMPIER.



Vue du South Kensington Museum.

Paris. — Typ. A. Quantin, 7, rue Saint-Benoît.



JEAN BERAIN

(FIN[1])

LES DESSINS D'ORNEMENTS. — DÉCORATION INTÉRIEURE
LA FÊTE DE CHANTILLY
CÉRÉMONIES FUNÈBRES. — JEAN BERAIN FILS

XIV

Tandis que Berain se livrait à ces travaux, il se tenait prêt à répondre aux exigences de sa charge. En 1687, le prince de Condé mourut et l'artiste fut chargé des dessins de la cérémonie funèbre et du mausolée. Curieuse cérémonie que celle-là et qui nous ramène vers un appareil mortuaire, vers un spectacle de deuil dont nous sommes bien déshabitués, malgré la grandeur imposante que nous savons aussi donner à des solennités du même genre! On ne pouvait accorder au vainqueur de Rocroy, au premier prince du sang, des

1. Voy. la *Revue des Arts décoratifs*, sixième année, p. 1, 71 et 129.

honneurs qui eussent rien de vulgaire. On imagina, pour célébrer sa mémoire, une somptueuse cérémonie; toute la cour fut convoquée à Notre-Dame de Paris et cette immense réunion prit ce nom bizarre et emphatique, le *Camp de la douleur*[1].

On s'entendait à merveille, au XVIIe siècle, à ordonner des funérailles extraordinaires; il était facile de faire appel à toutes les allégories classiques, et l'on usait encore, pour rappeler l'image de la mort, d'attributs et d'emblèmes, qui passèrent bientôt de mode et qui semblent copiés sur les dalles funéraires et les tombeaux où les fidèles du moyen âge faisaient sculpter un squelette.

Malgré la représentation un peu barbare qui se mêlait à l'idée de la mort, quelques cérémonies funèbres furent fort remarquables, sous le règne de Louis XIV, et les contemporains en apprécièrent fort la pompe théâtrale. Voyez, par exemple, une lettre de Mme de Sévigné à sa fille sur les honneurs rendus au chancelier Séguier, lettre écrite le 6 mai 1672 :

« Je fus hier à un service de M. le chancelier *(Séguier)* à l'oratoire : ce sont les peintres, les sculpteurs, les musiciens et les orateurs qui en ont fait la dépense; en un mot, les quatre arts libéraux. C'était la plus belle décoration qu'on puisse imaginer : Le Brun avait fait le dessin; le mausolée touchait à la voûte, orné de mille lumières et de plusieurs figures convenables à celui qu'on voulait louer. Quatre squelettes en bas étaient chargés des marques de sa dignité, comme lui ayant ôté les honneurs avec la vie : l'un portait son mortier, l'autre sa couronne de duc, l'autre son ordre, l'autre les masses de chancelier. Les quatre Arts étaient éplorés et désolés d'avoir perdu leur protecteur, la Peinture, la Musique, l'Éloquence et la Sculpture. Quatre Vertus soutenaient la première représentation, la Force, la Justice, la Tempérance et la Religion. Quatre Anges ou quatre Génies recevaient au-dessus cette belle âme. Le mausolée était encore orné de plusieurs Anges qui soutenaient une chapelle ardente, laquelle tenait à la voûte. Jamais il ne s'est rien vu de si magnifique, ni de si bien imaginé; c'est le chef-d'œuvre de Le Brun. Toute l'église était parée de tableaux, de devises et d'emblèmes qui avaient rapport aux armes ou à la vie du chancelier. »

Il est utile de se rappeler cette lettre, avant de regarder les gravures où Berain nous fait embrasser les diverses phases de la cérémonie[2]. Les analogies entre ce service et celui du chancelier Séguier sont assez nombreuses; mais Condé est un prince et un général et la décoration est avant tout militaire et héroïque. L'apothéose est faite à l'aide de trophées, d'emblèmes, de palmes allégoriques. C'est d'abord, à une porte de l'église, près du chœur, un superbe portique formé de deux palmiers, qui font un arc de triomphe, et surmonté d'un obélisque semé de larmes et de fleurs de lis. Sous le portique, la Mort est figurée disputant au Temps les armoiries du prince. On entre dans l'église, dans le *Camp de la douleur;* toute la nef est tendue de deuil avec des lés de velours, chargés des armoiries du défunt et posés au-dessus d'une rangée de trophées; partout des inscriptions, des devises, des tableaux; des tentes et des créneaux représentent l'idée de la guerre; çà et là des têtes de mort coiffées de casques et des squelettes tenant des flambeaux semblent garder les trophées qu'ils ont conquis pour l'éternité.

Le mausolée est un portique d'ordre composite dont les colonnes, posées sur sept marches, sont entourées de palmes d'argent; des cassolettes jettent l'encens au-dessus

1. On peut consulter sur ces funérailles un livre du temps, orné d'une des gravures de Berain, *les Honneurs funèbres rendus à la mémoire du très haut, très puissant, très illustre et très magnanime prince, Monseigneur Louis de Bourbon, prince de Condé et premier prince du sang de France, dans l'église métropolitaine de Notre-Dame de Paris.* 1687. A Paris, chez Michallet.

2. Dolivar sculps.

de ces colonnes; sous le dais empanaché en forme de dais militaire est suspendue une figure, l'Immortalité : elle prend l'essor en emportant dans le ciel l'image du prince.

Telle est la cérémonie qui eut lieu, le 10 mars 1687, en l'honneur du prince de Condé, du prince qui a inspiré à Bossuet une admirable oraison funèbre. Berain fut dans cette journée à la hauteur des circonstances; il exerça son imagination dans le genre lugubre.

L'existence d'un décorateur est faite de contrastes; un an et demi après ce deuil, la famille de Condé appela Berain à dessiner les réjouissances qui se succédèrent à Chantilly, pour la fête Dauphine, nommée ainsi parce que le nouveau duc l'avait donnée en l'honneur du dauphin. Cette fête dura huit jours. Berain a reproduit, dans ses dessins gravés par Dolivar, la collation dans le *Carrefour de la table*, au centre de la forêt, et celle qui eut lieu ensuite dans le *Labyrinthe;* on y voyait une immense table découpée en compartiments avec des filets de gazon et qui imitait un parterre, et de splendides buffets garnis de vases d'argent et de porcelaine qui s'adossaient à un fond de verdure. Berain fut un des inspirateurs heureux des plaisirs de cette grande semaine; et son éloge figura, en termes emphatiques, dans le *Mercure galant* qui publia, en un volume séparé, La Feste de Chantilly, *contenant tout ce qui s'y est passé pendant le séjour que Mgr le Dauphin y a fait, avec une description du château et des fontaines.*

Le rôle de Berain allait sans cesse grandissant et ses fonctions gagnaient chaque jour en importance. A la mort de Le Brun, survenue en 1690, il est chargé de dessiner la décoration des galères royales, décoration que le premier peintre du roi s'était réservée. Il travaille à orner à sa fantaisie les lourds et somptueux vaisseaux aux flancs couverts de sculptures, à l'avant garni de parties saillantes, et où se découpent des tourelles en encorbellement, des « bouteilles » aux formes curieuses, éclairées par d'énormes fanaux. Des dessins conservés aux archives du ministère de la marine nous révèlent que Berain a fait le projet du vaisseau *le Brillant* construit « au Havre de grâce en 1690, du port de 800 tonneaux et de 64 pièces de canon » ; il est aussi l'auteur du dessin original de la poupe du vaisseau *l'Agréable*, exécuté en 1695. On retrouve le nom de Berain dans la correspondance échangée à propos de ces navires entre les intendants de la marine et le ministre Pontchartrain. Jal a consulté ces lettres au ministère de la marine; nous y voyons comment on pressait Berain quand il tardait un peu, accablé sans doute par de nombreux travaux : « Le sieur Berrin (*sic*), écrivait de Rouen M. de Louvigny, n'envoie pas les dessins et les sculptures du *Gaillard* et de *l'Adroit* qui pressent... » Pontchartrain enjoignait, le 6 juin 1695, à un de ses subordonnés de remettre à Berain « les proportions de quelques autres vaisseaux en construction », et ajoutait ces sages recommandations : « Il faut que ces dessins soient simples, légers, de bon goût, et convenant aux noms des vaisseaux et que Berain y travaille avec toute la diligence possible. »

Je puis placer vers cette époque l'apogée du talent de Berain : il a composé ses chefs-d'œuvre; il ne cesse pas de remplir tous les devoirs que ses fonctions lui imposent. Il est devenu le décorateur de la cour par excellence; il n'a point de rival; on le consulte comme un juge suprême, et il réunit, il absorbe en lui quelques parties capitales des arts de l'ornement.

C'est alors que Berain voit se développer à ses côtés son fils Jean qui avait déjà montré d'heureuses dispositions; en 1694, il arrivait à sa vingtième année; il s'était formé sans peine, grâce aux leçons de son père, et il allait devenir pour lui un collaborateur précieux. Berain est attentif à ses travaux et remarque ses progrès, il songe à avoir en lui un successeur et il lui prépare l'héritage de ses titres. Il le fait recevoir d'abord

à survivance dans la charge qu'il possédait aussi de dessinateur des jardins du Roi [1].

Cette nomination fut signée en 1703; quelques années plus tard Berain fils était aussi nommé à survivance dessinateur de la Chambre et du Cabinet du Roi; nous le trouvons investi de cette qualité en 1707, dans son acte de mariage. Berain fils avait épousé Madeleine Hérault, fille de Charles Hérault, peintre du roi et membre de l'Académie de peinture.

Berain devait obtenir aisément pour son fils cette survivance. Son fils avait déjà participé avec lui à quelques pièces officielles et travaillé peut-être à dessiner la cérémonie funèbre de Monsieur, Philippe de France, duc d'Orléans, cérémonie qui eut lieu en 1701. Quoi qu'il en soit, Jean Berain pouvait être satisfait; sa tradition était assurée, et il ne lui restait plus qu'à se reposer sur son fils du soin de continuer son œuvre dans l'avenir.

XV

Jean Berain mourut, le 24 janvier 1711, emporté par une attaque d'apoplexie; il était décédé dans son appartement des galeries du Louvre. Pour fixer la date de la mort de Berain, les documents ne font pas défaut : Mariette a eu connaissance de son billet d'enterrement qui portait la date du 26 janvier [2]. Tout récemment, M. Jules Guiffrey a publié un procès-verbal d'apposition de scellés qui confirme la date du décès et apporte même quelques détails intimes sur Berain, sur les membres de sa famille et sur l'état de son atelier. « L'an 1711, le samedy 24e janvier... nous nous sommes transporté en l'apartement du s. Berin, dessinateur du cabinet et de la chambre du Roy, scize aux galeries du Louvre, où nous avons trouvez dame Magdeleine Hérault, femme du s. Jean Berin, reçu en survivance en lad. charge du d. deffunt sieur son père, de présent à Versailles, dame Blezine Berin, veuve de Pascal Colasse, maître de musique de la chapelle et de la chambre du Roy, s. Jacques Thuret, orlogeur ordinaire du Roy, à cause de dame Louise Berin son épouse et demoiselle Bonne Berin fille majeure..... lesquelles nous ont dit que le s. *Jean Berain*, leur père et beau-père, a esté aujourd'huy, dix heures du matin, attaqué d'apoplexie, de laquelle il vient de décéder en son appartement où nous sommes, pourquoi ils ont à l'instant requis notre transport à l'effet de nous requérir, comme ils font, de vouloir apposer nos scellés et cachets sur les biens et effets délaissés par le d. deffunt à la conservation de tous leurs droits et de ceux de M. Jean Berain, prestre, chanoine de Saint-Quentin, et Pierre Berain, autre prestre, moine d'Azelac en Alsace, près Strasbourg [3]... »

Ce procès-verbal nous fait connaître six enfants de Berain, dont deux étaient prêtres. Dom Calmet a parlé, dans sa *Bibliothèque lorraine*, du dernier, Pierre-Martin, qui était, en 1742, prévôt du chapitre de Hazelach, en Alsace, et qui a publié un *Mémoire historique sur le règne des trois Dagobert* au sujet de la fondation de plusieurs églises d'Alsace et particulièrement de la collégiale de Hazelach. Ce Pierre-Martin Berain n'avait-il pas lui-même fourni à dom Calmet quelques renseignements biographiques sur son père? On peut le supposer, en lisant la courte notice de la *Bibliothèque lorraine* [4].

1. Jal. *Dictionnaire*.

2. *Abecedario* de Mariette. L'acte mortuaire, relevé par Jal, fixe le décès au 25 janvier 1711, et l'inhumation au 27.

3. *Scellés et inventaires d'artistes. Nouvelles archives de l'art français*. 1883.

4. Pierre-Martin Berain, suivant Chevrier, s'était aussi exercé dans la gravure; mais, n'ayant pas montré assez de dispositions, il se tourna d'un autre côté et se fit prêtre. Tous les Berain, on le voit, étaient attirés plus ou moins vers l'art.

Claude Berain était encore vivant en 1711; le frère aîné du dessinateur de la Chambre et du Cabinet du Roi est cité dans ce document avec la qualité de « bourgeois de Paris », demeurant sur le quai des Orfèvres. Puisque Claude Berain a vécu aussi longtemps, on peut se demander pourquoi les gravures que nous connaissons de lui ne sont pas plus nombreuses. C'est à peine si j'ai pu relever parmi ses œuvres signées quelques suites d'un ordre secondaire; mais aucune pièce maîtresse ne se détache à côté de ces œuvres, qui sont d'ailleurs d'une exécution aisée; on pourrait en conclure que Claude s'était tenu à l'écart des grands travaux artistiques, ou qu'il était devenu seulement un interprète de son frère, un aide utile et qui se reléguait volontairement au second plan.

Le procès-verbal d'apposition de scellés contient, comme d'usage, la description de l'atelier de Berain et de son mobilier, y compris quelques tableaux de Lanfranc, Van der Meulen, Le Brun, etc., un groupe de bronze d'après le Laocoon, et deux bustes de marbre. L'intérieur de Berain était celui d'un artiste arrivé à l'aisance et chez qui rien ne manquait, pas même les menus objets de prix qu'on rencontre dans un atelier.

Jean Berain n'était point enlevé avant l'âge; il avait joui de ses succès, et l'on peut supposer que sa vieillesse avait été laborieuse et occupée : un portrait de lui, dont la reproduction se trouve placée en tête du recueil de son œuvre, le représente dans les dernières années de sa vie; ce portrait a été peint par J. Vivien, et il a été gravé en 1709 par Cl. Duflos. Autour du cadre où est placée l'effigie de l'artiste, on lit ces mots : JOHANNES BERAIN REGII CUBICULI DESIGNATOR ORDINARIUS. Utile portrait qui nous montre notre dessinateur sous un aspect qui paraît bien être le sien. Vivien était surtout pastelliste et ce portrait a la mollesse d'un pastel; mais si l'œuvre manque de fermeté, elle est exacte et assez vivante : Berain porte sur la tête un béret qui retombe sur le côté; il est serré dans un petit manteau bordé de fourrure; il tient à la main un rouleau, le dessin replié de quelque projet. La physionomie, un peu inquiète, un peu éprouvée par le travail et par l'âge, révèle l'artiste à l'esprit ingénieux et inventif; les yeux sont petits et fureteurs. Ce portrait de Jean Berain, le seul connu, mérite bien, en somme, d'être reproduit dans toute réédition d'un choix de ses œuvres.

Après la mort de Berain, son fils Jean, que nous avons vu investi des mêmes titres, continua à travailler aux mêmes sujets, sans en modifier le caractère. Il fut aussi dessinateur « de fêtes, de carrousels, d'habits et de décorations théâtrales ». Je n'ai pu examiner Berain fils dans son travail de collaborateur où ses efforts étaient confondus avec ceux de son père; mais je vais le suivre dans cette nouvelle période où je le retrouve seul et m'attacher à quelques-unes de ses pièces [1].

Il dessine la pompe funèbre et le mausolée du duc de Bourgogne et de sa femme Marie-Adélaïde de Savoie; on sait que la dauphine était morte, six jours avant son mari, d'une rougeole que le dauphin gagna à son tour. Cette pompe funèbre est composée avec une remarquable entente de la décoration appliquée à l'idée de la mort [2]. Berain fils n'a pas été inférieur à son père, quand celui-ci exécutait *le Camp de la douleur*. Le catafalque qui renferme les restes mortels du dauphin et de la dauphine, placés côte à côte dans leurs cercueils, s'élève sous un baldaquin surmonté d'une couronne, orné de figures de dau-

1. La première publication de l'œuvre de Berain a été faite quelques années après sa mort, par son gendre Thuret qui réunit ses suites les plus connues; elles formèrent un volume publié sous ce titre : *Œuvres de Jean Berain, dessinateur ordinaire du roy, recueillies par les soins du sieur Thuret, son gendre et horloger du roy*. A ce moment notre artiste avait pris possession, d'une façon définitive, de l'attention du public, et il était nécessaire qu'on pût retrouver ses principales productions.

2. La gravure porte ces mots : *Inventé et fait exécuter par Jean Berain en 1712, et gravé par Gérard Scotin l'aîné en 1713.*

phins empruntés aux armoiries de l'héritier du royaume, et gardé par deux statues allégoriques. De toutes parts sur le baldaquin brillent des bougies allumées; on aperçoit dans un cartouche le masque décharné de la Mort. Au-dessus du baldaquin, s'étend un immense dais recouvert d'un manteau noir fleurdelisé dont le sommet, garni de panaches noirs, semble toucher la voûte de l'église. Dans l'intérieur du temple, c'est une profusion d'emblèmes, d'écussons avec initiales, gardés par des dauphins et supportés par des enfants et des génies en pleurs : au-dessus de ces écussons des figures symboliques tiennent une couronne; des lumières s'échappent en girandoles et se détachent sur les draperies. Toute la cour en grand deuil est rangée, conformément au cérémonial ordinaire, des deux côtés de la nef au fond de laquelle on aperçoit la chapelle ardente. Les femmes sont en mante, les hommes en grand manteau noir. C'est un grand apparat mortuaire, une auguste et douloureuse solennité : Berain fils n'a rien négligé pour faire sentir l'étendue de ce deuil, autrement irréparable que lorsqu'il s'agissait du prince de Condé. Ce spectacle a sa grandeur et sa tristesse, et à travers le silence pompeux de l'église, on croit entendre encore un des princes de la chaire commençant une oraison funèbre, dont les larges périodes se déroulent à côté de cette décoration fastueuse ou la pensée de la mort a conservé je ne sais quoi de royal.

Après la pompe funèbre du duc de Bourgogne, Berain fils dessine avec non moins de goût celle de Marie-Louise-Gabrielle de Savoie, reine d'Espagne et femme de Philippe V. Il a travaillé à la cérémonie qui suivit la mort de Louis XIV; il fait en 1716 des dessins pour le bout de l'an du Roi [1]. Nous avons encore de lui quelques pièces, les *Fêtes publiques, illuminations et feu d'artifice* donnés par le duc d'Ossuna, ambassadeur d'Espagne en 1722. On peut attribuer à Berain fils une partie des dessins de théâtre contenus dans le volume de la Bibliothèque de Versailles. Il est mort, d'après Jal, en 1726; Jal a retrouvé son extrait mortuaire dans les registres de Saint-Germain-l'Auxerrois, et il ajoute que sa veuve, Madeleine Hérault, reçut du Roi une pension de six cents livres.

Les dessins de Berain fils sont habilement exécutés, mais nous ne pouvons nous aider de ces faciles et brillantes compositions pour le classer au même rang que son père; il n'occupe pas une place de premier ordre dans l'histoire de l'art décoratif. Ce n'est point un créateur, c'est un continuateur adroit et formé par d'excellentes leçons. Il a imité son père, en acceptant tout à fait son style et son goût; peut-être le trait s'accuse-t-il avec moins de fermeté dans les œuvres du fils; sa touche indique, en effet, un peu d'affadissement et de mollesse, comme si l'on sentait déjà venir chez lui le style qui a caractérisé la Régence.

Berain devait trouver en son fils le meilleur de ses élèves; son influence s'est cependant développée d'une façon plus générale. Qu'on examine, par le menu, à travers les œuvres de chaque maître, l'histoire de l'art décoratif, du XVIIe au XVIIIe siècle, et l'on retrouvera partout l'imitation de Jean Berain. Elle existe chez tous les décorateurs qui dessinent des modèles de panneaux et de tapisseries, qui composent des trumeaux, qui imaginent des arabesques. On l'aperçoit dans tous les recueils « d'architecture à la mode », dans les « Livres nouveaux de cheminées et de lambris, de portes et de plafonds », dans tous les ouvrages de dessins d'ornements appliqués à l'embellissement de la maison française. Je pourrais relever, vers les dernières années du règne de Louis XV, vingt noms différents de décorateurs secondaires qui forment l'école de Berain. Daniel Marot ne s'inspire-t-il point quelque peu de lui, autant que de son père, surtout dans ses panneaux qui représentent les quatre éléments? L'influence de Jean Lepautre s'efface peu à peu devant celle

1. Les comptes des Menus Plaisirs portent la mention suivante : *Archives nationales*, o.2845 : « Au sieur *Berain* désignateur du cabinet du Roy, la somme de mille livres pour les dessins qu'il a faits et pour le séjour qu'il a esté obligé de faire à Saint-Denis pour les faire exécuter. » (Document publié par M. Henri de Chennevières, *Revue de l'art français*.)

de Berain, à mesure que le goût s'épure. Sous la Régence, vous trouverez le genre Berain parvenu à son apogée : feuilletez les « Livres de décorations d'appartements » d'Oppenort, l'architecte du Régent, et vous reconnaîtrez la trace des compositions de notre artiste. Claude Audran se souvient de lui dans sa suite de montants représentant les mois de l'année. Claude Gillot subit la même influence, dans des motifs d'ornementation et dans son « Livre de portières pour tapisseries ». Il emprunte à Berain ses divinités, ses personnages de théâtre, ses grotesques, ses singes et ses oiseaux, ses pavillons aux treillages fantastiques; il transmettra à Watteau quelques-unes des conceptions de Berain, et à travers ce lien naturel, le peintre des fêtes galantes nous en montrera encore de lointaines réminiscences.

A une époque où le goût français se propageait de tous côtés à l'étranger, les artistes de l'Allemagne, des Pays-Bas et de l'Angleterre ont beaucoup imité les compositions du décorateur de Louis XIV. C'est peut-être en Allemagne que cette imitation a été la plus étendue. Un graveur, Jérémias Wolff, reproduit à Augsbourg tous les recueils de Berain; celui-ci fait école jusqu'à la fin du XVIIIe siècle; ses disciples allemands se nomment Paul Decker, Abraham Drenwet et Schubler. On voit fleurir alors, au delà du Rhin, le style Louis XIV et Louis XV allemands; mais qu'il s'agisse de Berain, de Watteau ou de Boucher, l'art germanique ne peut s'assimiler la grâce qui appartient en propre à notre art; il obtient, tout en cherchant à être servile, une coquetterie lourde, un maniérisme de mauvais aloi. Cette imitation ne peut guère nous toucher, et mieux vaut demander à l'Allemagne le charme de l'époque ogivale, l'abondance et la richesse des conceptions de la Renaissance.

XVI

Lorsque les peintres et les graveurs s'inspiraient ainsi de Berain, comment les arts industriels auraient-ils pu s'empêcher de lui demander des modèles? La céramique se sert largement de ses œuvres, pour renouveler ses décors. Cette influence se fait surtout sentir à Moustiers, dont les fabriques, créées vers la fin du XVIIe siècle, adoptèrent, en se conformant à un goût nouveau, le style original et les innombrables fantaisies qui les distinguent. « Moustiers, dit quelque part Champfleury, feuillette à les user les cahiers de Berain et de Du Cerceau, pour s'emparer sans vergogne de leurs caprices et de leurs grotesques [1]. » Les bustes de divinités, les personnages allégoriques ou exotiques qui s'échappent d'une gaine, s'étalent à l'infini, dans les compositions décoratives propres aux faïenciers de Moustiers, entre les arabesques et les rinceaux, que Berain a semés dans toutes ses œuvres. Ce sont les mêmes détails d'ornementation, bordures à lambrequin, guirlandes, chutes de feuilles, lignes délicates gardant la forme d'un dais ou d'un pavillon, mascarons suspendus en l'air, médaillons qu'on prendrait pour des médailles emblématiques. On parle surtout aujourd'hui, en céramique, du style Berain, et le mot est resté usité couramment dans les nomenclatures et les catalogues de faïences.

Tous les arts industriels font successivement des emprunts non déguisés aux recueils de Berain; l'orfèvrerie transpose, comme la céramique, les motifs qui se trouvaient destinés à une tenture et qui vont, en se rapetissant, orner le couvercle d'une montre ou couvrir le dessus d'une boîte ou d'un coffret. L'ébénisterie n'avait qu'à user des motifs que Berain avait dessinés pour elle; les fabricants les reproduisent et les refont scrupuleusement;

1. Champfleury. *La faïence parlante. Gazette des beaux-arts.*

cette imitation se confond avec celle des ouvrages d'André-Charles Boulle. On retrouve les figures et les arabesques de Berain sur les meubles aux lignes majestueuses, dorés et ornés d'applications de cuivre, aussi bien que sur les petits cabinets de bois léger, de fine marqueterie, dont les panneaux portent des grotesques. Lorsque le style rocaille fait son apparition, les personnages de fantaisie de Berain se laissent encore entrevoir sous la laque et sous le vernis Martin. Ses singes, ses écureuils et ses chiens font leurs dernières gambades dans ces dessins destinés aux dessus de clavecin, dans ces décors d'instruments de musique qui furent une des plus fines créations du XVIIIe siècle [1].

La tapisserie avait adopté les grandes compositions de Berain; elles furent à la mode jusque vers la fin du règne de Louis XV. On peut retrouver ces larges tentures ornées de leurs détails mythologiques, dans le mobilier national, dans les salles de quelques châteaux et de quelques édifices publics de province; j'en ai même aperçu dans des salons d'archevêchés. Les grands collectionneurs conservent plusieurs de ces séries; la collection Double renfermait une suite de grotesques et de divinités de la Fable. La décoration pour la tapisserie a été cependant essentiellement variable; les personnages de Berain parurent bientôt un peu alourdis; sous la Régence on exigea plus de souplesse. Oudry et Boucher dirigèrent les manufactures du roi, et le genre mis en honneur par Berain céda la place à un autre style, qui se trouvait en harmonie avec les besoins d'une nouvelle époque. Les petits génies mythologiques de Berain ne pouvaient lutter avec les Amours de Boucher; notre artiste, en dessinant les fonds de ses architectures, n'avait pas assez entrevu la nature, même celle des pastorales, et Oudry savait encore montrer un coin des forêts de Versailles ou de Fontainebleau, en retraçant les grandes chasses royales.

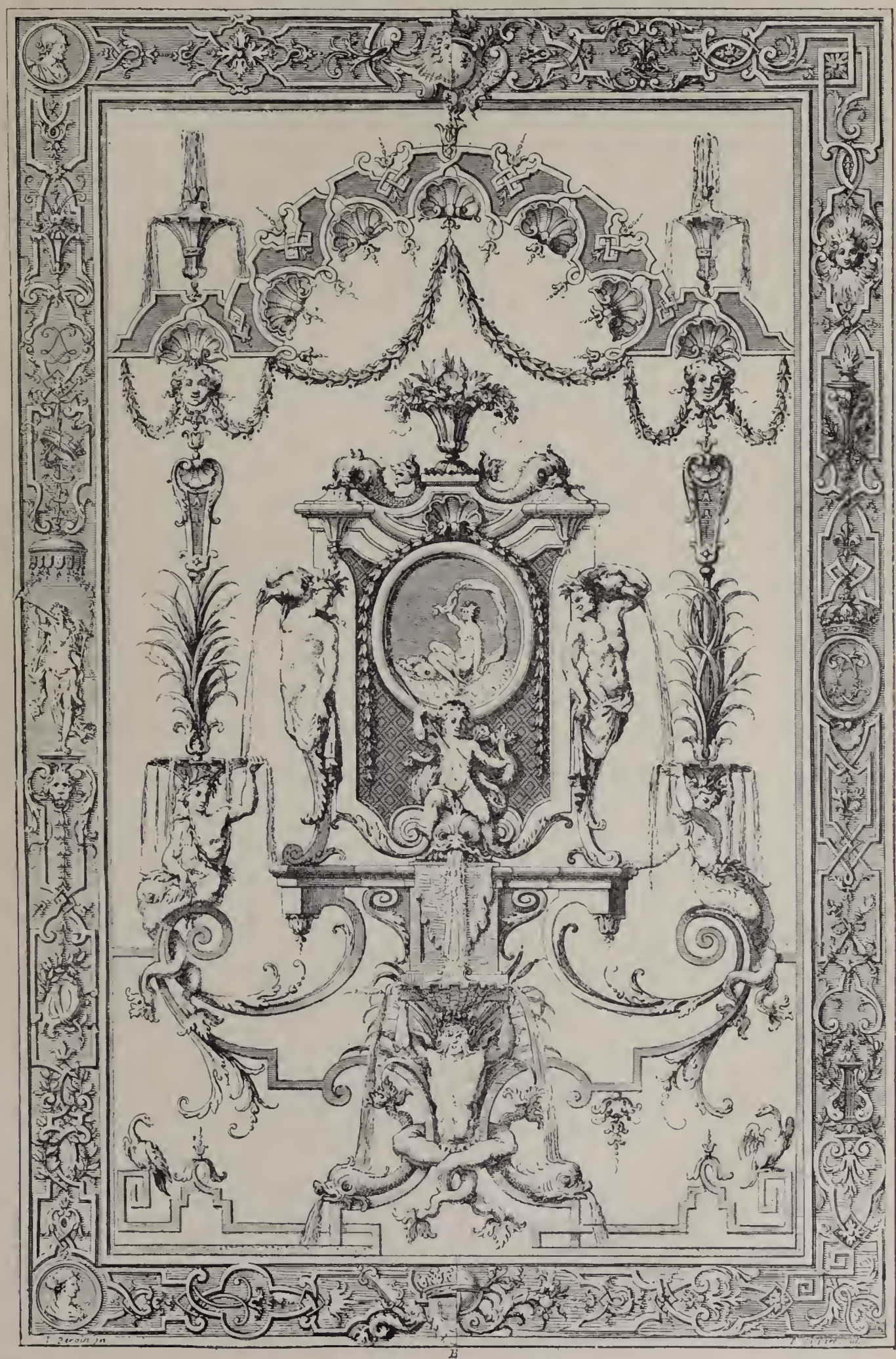
L'influence de Berain déclina peu à peu dans la dernière période du XVIIIe siècle; elle ne subsista guère que dans quelques parties des arts industriels qui échappaient davantage aux revirements du goût. Le style Louis XVI devait refouler ce qui pouvait rester encore des conceptions de Berain et de quelques-uns de ses contemporains. Ses motifs, quelque peu bizarres et compliqués, qui avaient traversé le domaine des arts décoratifs, s'effacèrent devant des sujets plus sévères.

Notre époque aime à faire revivre les figures originales; elle devait retrouver l'œuvre de Berain et rendre justice à cet artiste. Ce n'est point cependant, il faut le noter, lors du mouvement romantique qu'on a vu se produire ce retour de faveur. Berain tenait de trop près aux maîtres du grand siècle pour appeler l'attention de ceux qui se détournaient volontiers du faste classique de Versailles et qui ne voulaient point pénétrer dans l'entourage de Le Brun. Nous sommes revenus à Berain, au milieu d'un courant de recherches plus générales et moins exclusives. Le progrès des études relatives aux artistes d'autrefois, les grands efforts déployés pour répandre l'intelligence des œuvres du passé, devaient conduire à examiner de nouveau les pages capitales de ce maître qui a exprimé toute la quintessence des idées de son temps.

Jean Berain, pour la critique moderne, est un de ces esprits féconds chez lesquels l'imagination domine, une de ces natures libres et hardies, qu'on rencontre trop rarement, en France, même aux plus belles époques de notre production artistique. La fantaisie que Berain possédait en lui s'est exprimée dans la décoration, comme chez d'autres artistes elle s'est traduite dans la peinture. Ni Lepautre, ni Jean Marot, ni d'autres ornemanistes gracieux ou puissants, n'avaient eu ce don heureux, ce pouvoir inappréciable d'exprimer des idées fantasques, des chimères aimables et riantes. Berain, grâce aux qua-

1. J'ai décrit dans une étude consacrée à Claude Gillot, publiée en 1883, un dessin pour dessus de clavecin, orné de grotesques, et où se trouve une influence bien manifeste des fantaisies de Berain.

DÉCORATION INTÉRIEURE DES APPARTEMENTS (XVIIe SIÈCLE)



PANNEAU

COMPOSITION DE JEAN BERAIN

A. Quantin, imprimeur.

lités qui lui appartiennent, est bien de la même famille que certains de ces maîtres fantaisistes qui ont pris place au premier rang. J'ai marqué ce qu'il doit à Callot, et je crois avoir eu raison de montrer entre lui et Watteau une sorte de filiation qui, pour être indirecte, n'en est pas moins fort apparente.

Berain doit rester comme une des expressions les plus hautes du siècle de Louis XIV; il est l'égal de certaines illustrations de cette époque dans une partie de l'art que nous ne pouvons considérer comme secondaire. Il est inutile de dire quels sont les côtés de l'œuvre de ce dessinateur qui doivent aujourd'hui attirer de préférence un artiste. Le meilleur travail de recherches est celui qui demeure le plus général et où chacun s'abandonne à son initiative. Il faut consulter, avant tout, l'œuvre de Berain pour y puiser les idées qui répondent le mieux à nos tendances modernes. Si plusieurs de ses compositions ne s'accommodent plus au goût d'à présent, si certaines de ses combinaisons d'ornements ne sont plus de celles qu'on a l'habitude de reproduire, d'autres détails gardent toujours le charme que notre artiste leur a donné.

Un décorateur aura profit à dérober à Berain, du bout de son pinceau, une figure, un grotesque, une bordure d'ornements, un simple caprice; il saura réédifier la structure fantastique de ses pavillons de treillages et y rappeler les personnages empruntés à tous les règnes de la nature, au monde réel et au monde fabuleux. Quelle ample moisson à recueillir dans cette œuvre pour toutes nos industries! Lequel de nos fabricants modernes n'aimera à recomposer ces beaux meubles aux contours robustes, aux proportions élégantes, et qui représentent la meilleure tradition française? La serrurerie peut s'inspirer encore aujourd'hui des formes si riches et si délicates que Berain a données à ses modèles; l'architecture peut adopter bien des détails empruntés aux cheminées monumentales qu'il a retracées.

L'étude de Berain conduit à des appropriations variées; les pages où il a semé toutes les richesses ornementales que son imagination avait rassemblées appellent des adaptations fructueuses.

Ces pages ont été vulgarisées, en grand nombre, depuis ces dernières années, par les recueils d'art, par les publications savantes ou populaires. Un choix des meilleures compositions de Berain a été réédité récemment sous une forme élégante et luxueuse[1]. Quels que soient les conseils qu'un artiste et un industriel peuvent demander à Berain, ils trouveront toujours avantage à suivre les leçons de ce maître. Ils n'ont pas à craindre tout au moins de s'éloigner des traditions et des destinées de notre art français, en approfondissant les compositions de cet admirable décorateur.

ANTONY VALABRÈGUE.

1. *Cent planches principales de l'œuvre complet de Jean Berain.* A. Quantin, éditeur.

ÉTUDES

SUR

LA FABRIQUE LYONNAISE

L'ART DE LA SOIE A LYON SOUS LOUIS XIII

Une profonde obscurité règne encore sur les premiers travaux artistiques de la fabrique lyonnaise. Des lettres patentes, des chartes, des édits, des ordonnances, des règlements, quelques noms d'ouvriers taffetatiers ou veloutiers, et c'est à peu près tout ce que l'on sait. Des produits, rien ou presque rien. Les riches étoffes de soie mentionnées dans les documents et, entre autres, dans la relation des entrées solennelles des rois, princes, etc., à Lyon, appartenaient à la catégorie des tissus pleins ou unis. Des tissus figurés ou façonnés, qui ont fait la gloire de cette ville, il n'est aucunement question. Sous ce rapport, le XVIe siècle

marque à peine pour l'industrie lyonnaise. Et cependant, cette époque de la Renaissance, si brillante et si féconde dans les autres branches de l'art local, n'a pu manquer de laisser sa vivace empreinte dans une industrie de luxe aussi importante que l'industrie des soieries. Comme témoignage graphique de ce qu'elle dut être, à défaut de monuments textiles d'origine certaine, on peut citer les quatre recueils de dessins comprenant *l'Art de la broderie et tisssuterie* que Claude Nourry, dit le Prince, et Pierre de Sainte-Lucie, son successeur, imprimeurs lyonnais, publièrent dans la première moitié du XVIe siècle. Ces recueils, en effet, renferment des compositions d'ornements, frises, rinceaux, bordures, jeux de fond d'un bon style, destinés non seulement aux brodeurs et aux lingères, mais à d'autres professions artistiques locales parvenues à une certaine maturité, si l'on juge de la difficulté d'exécution de quelques-uns des modèles qui leur sont offerts. Les tissutiers figurent dans l'énumération des corporations appelées à bénéficier des inventions de l'auteur.

A tous massons | menuisiers et verriers
Feront profit ces portraicts largement,
Aux orphevres | et gentilz tapissiers,
A jeunes gens aussi semblablement.
Oublier point ne veulz, aulcunement,
Côtrepointiers | les tailleurs dymages
Et tissotiers, lesquelz pareillement
Par ces patrons acquerront heritages [1].

Etudiés, commentés, analysés, les patrons de Claude Nourry et de Pierre de Sainte-Lucie peuvent, jusqu'à nouvel ordre, servir à déterminer la provenance locale de bon nombre de soieries façonnées de la Renaissanec, inscrites, faute de mieux, à l'actif des fabriques italiennes. Déjà un archéologue distingué, M. Dupont-Auberville, dans un excellent ouvrage d'ensemble sur l'ornementation des tissus, a pu attribuer, avec raison, aux fabriques de Lyon plusieurs types décoratifs paraissant relever du goût français plutôt que du goût italien.

Au musée de la chambre de commerce de Lyon, nous avons également cherché, en organisant la galerie des tissus, à constater les origines de notre fabrique de soieries en nous basant sur la constitution technique des pièces et sur leur caractère décoratif. Ce premier travail de classement est un commencement de restitution aux manufactures locales d'œuvres qui doivent leur faire retour à plusieurs points de vue, et pour des motifs spéciaux que nous déduirons en temps et lieu.

Des recherches dans les archives municipales de Lyon nous ont mis sur la voie de documents encore inédits, concernant la fabrication des étoffes façonnées d'or, d'argent et de soie pendant les premières années du XVIIe siècle.

Ces documents, qui jettent une vive lumière sur les dessins et genres d'étoffes mis en œuvre à cette époque, attestent en même temps, par des faits irrécusables, les innovations textiles ou mécaniques sur lesquelles la fabrique lyonnaise a étayé les fondements de sa juste renommée. Ils nous fourniront les principaux éléments de cette notice.

1. M. Hippolyte Cocheris a donné en 1872 une édition fac-similé par un procédé phototypographique des précieuses plaquettes en question. Trois sont anonymes. La dernière contient les patrons de messire Antoine Belin, reclus de Saint-Martial de Lyon; item ceux de frère Jehan Mayeul, carme.

I

Ce n'est guère qu'au XVIIe siècle que la fabrique lyonnaise, dégagée de l'influence étrangère, prend réellement son essor, qu'elle affirme sa vitalité. Ses premiers succès datent de l'emploi de la tire[1], qu'un maître ouvrier, Claude Dangon, importa dans Lyon vers 1605.

Ce système de tissage, que les Chinois, sous une autre forme, appliquaient de temps immémorial à la fabrication des effets façonnés, modifia profondément la constitution technique de l'industrie lyonnaise, jusque-là très limitée dans ses moyens d'action.

Un des principaux avantages de la tire fut de permettre l'augmentation d'une manière presque indéfinie du nombre des lacs, c'est-à-dire la hauteur et les couleurs du dessin, avantage considérable pour une industrie où l'art décoratif tient une si large place.

On ne devait pas tarder à en ressentir les heureux effets. Le changement apporté alors au montage des métiers, par rapport au système oriental, consistait à ramener horizontalement, au moyen des poulies d'un cassin, les cordes de rame, qui, dans la tire chinoise, sont verticales et soulevées par un deuxième ouvrier (tireur de lacs), installé au-dessus du corps du métier.

Dans le système de Dangon, par suite du changement précipité, le tireur de lacs vient se placer sur le côté du métier et agit sur la rame dans le sens contraire, de haut en bas, (au lieu de bas en haut), soit directement par les cordes de lisage, soit par l'intermédiaire d'un ou de plusieurs semples, faisceaux de cordes descendant verticalement dans un même plan jusqu'au sol, où elles étaient fixées. Cette disposition, à la fois nouvelle et ingénieuse, rendait possible, ainsi que nous l'avons dit, l'exécution des plus grands dessins, et permettait d'en varier le coloris au gré du dessinateur par l'emploi des trames lancées ou brochées. La polychromie textile était en quelque sorte trouvée.

C'était là un grand et sérieux progrès. Toutefois, avec son inextricable fouillis de cordes et de nœuds, ses semples multiples, le métier à la tire était d'un maniement difficile, compliqué, pénible, et exigeait le concours de plusieurs ouvriers : tisseur, tireur de lacs, liseur de dessin. Il fonctionna cependant, tel quel, jusqu'aux premières années du XIXe siècle, concurremment avec le métier à la Jacquard. Et, malgré les lenteurs inévitables de l'exécution, on ne saurait oublier qu'il a produit d'impérissables chefs-d'œuvre sous la main savante des maîtres célèbres, Revel, Philippe de la Salle, Bony, qui, au XVIIIe siècle notamment, élevèrent si haut la réputation des manufactures lyonnaises[2].

Déjà pratiqué en Italie, mais dans des conditions plus restreintes, comme le prouve l'examen des tissus anciens, où les couleurs de trame et de fond sont nécessairement bornées à un petit nombre, le tissage à la tire a été, en France, le point de départ d'une suite d'inventions, toutes dues à des ouvriers lyonnais, inventions qui ont amené progressivement l'heureuse découverte de Jacquard, dernier anneau d'une longue chaîne de perfec-

1. La distinction entre la grande et la petite tire n'existait pas au temps de Dangon. C'est vers la fin du règne de Louis XIV et surtout après l'invention de Basile Bouchon (1720) que la famille des tissus façonnés fut divisée en étoffes de grande et de petite tire. Ces dernières comprenaient des soieries dont le dessin ne dépassait pas mille coups en hauteur.

2. D'après une statistique contemporaine, il y avait encore à Lyon, en 1830, trente-deux métiers de grande tire. C'est sur un métier à semple de P. de la Salle, pourvu du régulateur inventé par Dutillien, et monté au Conservatoire des arts et métiers du palais Saint-Pierre, que le jeune Piobert, depuis général d'artillerie, travailla en 1809 en présence du prince Lebrun au tableau tissé représentant le Génie de l'industrie appuyé sur un lion. (Collection du Musée d'art et d'industrie.)

tionnements, dont le premier vient se rattacher aux âges lointains de l'extrême Orient, berceau de l'art de la soie.

Ce résultat final représente le laborieux effort de deux siècles de recherches et de tâtonnements.[1]

II

Claude Dangon, dont le souvenir reste attaché à l'événement industriel qui nous occupe, n'était pas le premier venu. Maître ouvrier, pour le roi, de la fabrique d'étoffes d'or, d'argent et de soie de Lyon, praticien consommé, connaissant à fond toutes les ressources de son art, Dangon, par son génie inventif, imprima aux manufactures locales une direction nouvelle et féconde, et contribua dans une mesure exceptionnelle à leur développement. Son nom, presque oublié aujourd'hui, mérite à bon droit d'être inscrit au livre d'or de la fabrique lyonnaise, à côté de ceux de Galantier et Blache, Basile Bouchon, Falcon, Vaucanson, Philippe de la Salle, Jacquard.

Laissons parler les vieux documents.

En 1605, le Consulat fait payer 200 livres à Claude Dangon en considération des efforts extraordinaires par lui faits pour introduire à Lyon la manufacture des « velours ès-turques en fond de satin, taffetas fondz ris et supreris de deux, trois et quatre coleurs, et aultres estoffes non encore mises en œuvre dans cette dicte ville, et pour le desdommager aulcunement du voyage par lui faict par devers le roy qui auroit prins plaisir de veoir les premiers essais desdictes étoffes, et afin de l'imiter toujours davantage à continuer les susdicts ouvrages et à dresser des compaignons en la présente facture pour icelle attirer abondamment ». (*Archives de Lyon*, série BB, 142 actes consulaires.)

A la suite de ce voyage, Henri IV, qui s'intéressait vivement aux progrès des manufactures de soieries, accorda au maître ouvrier un privilège de cinq ans pour l'exploitation de la fabrique d'étoffes d'or, d'argent et de soie (qui se font à la tire) qu'il avait importée à Lyon. Mais lorsqu'en 1610 Dangon demanda la confirmation de son privilège (BB, 146), les autres fabricants et ouvriers firent opposition à sa requête; nous verrons pour quels motifs. Henri IV venait de mourir assassiné par Ravaillac. Enhardis par cette mort imprévue qui jetait un certain trouble dans les affaires publiques, les maîtres ouvriers en soie de la ville, auxquels Dangon avait déjà concédé, à titre gracieux, le droit de fabriquer les satins à ondes et à lisseton d'une et de deux couleurs, prétendirent qu'il devait être permis à tous autres de fabriquer librement toute espèce de drap de soie, nonobstant le privilège dudit Dangon. Et ils réclamèrent sa suppression sous prétexte qu'il était contraire au principe de la liberté du travail consacré par les statuts et les règlements de la corporation.

Le différend porté devant le consulat, celui-ci fit comparaître à sa barre les parties et leurs ouvriers, écouta leurs doléances, se fit représenter les étoffes en litige, et, après examen des faits, dits et contredits, se rangea finalement du côté de Dangon. On comprend que la cause de ce dernier ne pouvait être sacrifiée à de mesquines jalousies, à des ambitions étroites et égoïstes. La municipalité, qui n'avait cessé d'encourager Dangon

1. Voir dans le compte rendu des travaux de la Chambre de commerce de Lyon, année 1876, un rapport intéressant de M. Henri Côte, membre de la Chambre, sur la mécanique de Jacquard et ses origines. Voir également la collection des métiers modèles du Musée d'art et d'industrie de Lyon.

dans son entreprise, l'appuyant énergiquement en toute circonstance, lui donna cette fois encore une marque de haute sympathie.

Les débats contradictoires sont consignés tout au long dans un mémoire daté du 24 avril 1611, que nous reproduisons *in extenso* à cause de son importance capitale.

« Nous, prévost des marchands et echevins de la ville de Lyon, en suictes de nos précédentes déclarations, certiffications et très humbles requestes en faveur de la nouvelle introduction faicte en ceste ville de l'exprès commandement du feu roi Henri le Grand, que Dieu absolve, par Claude Dangon, ouvrier de Sa Majesté, des étoffes d'or, d'argent et de soye fassonnées par l'*artiffice de la tire*, a dessaing d'employer les François et faire que le proffit de la manufacture leur demeure et d'empescher aussy le transport qui se faict hors le royaulme pour les recouvrer, certiffions au roy nostre sire et messeigneurs de son conseil et de sa cour de parlement de Paris que sur l'exécution de la sentance de provision contradictoirement donnée par le sieur Montholon, conseiller et mestre des requêtes de l'hostel du roy, surintendant à la justice et police dud. Lyon, pour la jouyssance des privillèges accordez aud. Dangon à cause de l'utilité de lad. introduction et des fraiz qu'il y a employés. Les maîtres jurés et aultres des principaux ouvriers en drap en soye s'estans pourveus à nous pour remonstrer qu'il devoit estre permis à tous aultres ouvriers de faire librement toutes sortes desd. estoffes nonobstant la défense de cinq années portée par lesd. privillèges, attendu qu'ilz étoient cappables de les faire et les faisoient de faict, disant en oultre que d'ancienneté il s'en estoit faict en ceste ville, nous leur aurions faict représenter les étoffes de lad. qualité qu'ilz faisoient qui furent pour toutes choses trois sortes de sattins; l'une figurée à ondes et à lisseton[1] d'une et de deux couleurs qui est la sorte à eulx consentie par ledict Dangon, comme il est porté par la sentence du sieur Montholon; l'aultre figurée aussy à ondes de trois couleurs qu'ilz appellent à la turque, et le troizième à ramage aussi de trois couleurs à la turque; et sur ce enquis auroient recogneu qu'il y en pouvoit avoir des deux dernières à la turque huict ou dix mestiers seullement par toute la ville oultre ceulx de la boutique dud. Dangon, et par des ouvriers qui travaillent pour luy; et que depuis huict ou dix moys seullement ilz s'estoient mis à monter les mestiers propres à fabriquer lesd. estoffes à la turque, soubstenant que led. Dangon n'en avoit encore faict aulcunes. Ce qui nous auroit meu de les assigner et led. Dangon pareillement pour représenter à la prochaine assemblée les estoffes de leur fabrique de part et d'aultre. A quoy ayant esté respectivement satisfaict, faisant lesd. plainctifs comparoir les ouvriers qu'ilz disoient travailler et faire travailler comme cappables de la fasson desd. estoffes de sattin à la turque par eux représentés (qui furent environ huict ou dix en nombre), lesd. sattins ayant été exibés aud. Dangon et le dire des aultres maistres à lui proposés, icelluy Dangon auroit remonstré qu'il leur avoit consenty ceulx d'une et de deux couleurs à ondes et à lisseton bien qu'ilz en eussent appris la fabrique de ses ouvriers et apprentifs qu'ils lui avoient desbauchés, mais pour le regard des autres à la turque, soit à ondes et lisseton ou à ramage qu'il m'avoit voullu supporter qu'ilz en fissent parce qu'ilz se devoient contenter de ce qu'il leur avoit ainsi consenty de grace, soultenant oultre ce que ceulx à la turque représentés (qui estoient trop chargés de soye et d'eau) n'avoient ni figueur ni largeur ou relief qui rallie et qu'ilz n'en auseroient avoir représenté une aulne sans eau comme il estoit prest faire les siens; et que, d'ailleurs, qui leur permectroit d'exposer en vente telles estoffes ainsy mal fabriquées feroit perdre la réputation de la ville et conséquemment le débit de celles dud. Dangon et de ses ouvriers, quoy quelles soient aussi belles et bonnes que celles qui se font hors le royaulme et au surplus qu'il y avoit plus de trois ans qu'il avoit faict et vendu grande quantité desd. sattins ouvrés en toute perfection et générallement de toutes sortes d'autres draps d'or, d'argent et de soye faicts à la tire, comme le pouroient témoigner les habits

1. Lisseton, à rayures ou bandes (de liston? t. de blason).

que l'on voyoit porter tous les jours à des demoyselles de ceste ville et s'en verroit de mesme à Paris, Tholose, Bourdeaux, Grenoble, Limoges et ailleurs où ils avoient esté envoyés, et de faict auroient au mesme instant représenté son livre des ventes où il auroit monstré plusieurs comptes et entre iceulx aulcungs escripts de la main du sieur Roussellet, commissionnaire pour des marchands de Paris (ainsy qu'il fust recognu par les assistants qui cognoissent son escripture), par lesquels comptes il aparoissoist qu'ilz avoient achepté à temps et depuis payé aud. Dangon grande quantité des estoffes et mesme des sattins à la turque conséquetivement depuis trois ans de ça; à quoy les ouvriers, assistans la part dudit Dangon, auroient adjousté qu'ilz avoient été contraincts de se joindre à luy et de laisser les autres pour qu'ilz avoient commencé à fabriquer desd. sattins d'autant qu'ilz se ruinoient et que tel d'entre eulx avoit couppé sa bessoigne jusqu'à sept ou huict fois devant que pouvoir faire servir la figure que le sieur Ambroyse Aubin leur bailloit pour n'estre bonne et ne pouvoir venir à aulcung effet. A quoi les ouvriers plainctifs auroient répliqué que le privillège dudit Dangon estoit contraire à la liberté portée par les articles généraulx dud. art et que tel ne sçavoit aujourd'hui faire une estoffe qui la feroit dans ung mois ou deux et que ceste ville de commerce libre ne debvoit être restraincte par aulcung privillège ni deffense particulière, et led. Dangon répliquant auroit dict que les statuts et articles du règlement de leur art en ceste ville monstroient évidemment qu'il ne concernoit que les estoffes plaines et non figurées ny fassonnées à la tire, et que, d'ailleurs, son privillège n'y desrogeoit en rien parce qu'il ne tendoit pas à empescher les autres de faire desd. estoffes et qu'aussy n'en avoit-il l'intention. Ains seullement que en considération de l'utilité de la nouvelle introduction faicte par son moyen et avec plus de cinquante mille livres de fraiz que l'avoit entreprise soubz la foy et promesse du Roy, qu'il ne seroit loysible à autre d'en fabriquer durant cinq ans à commencer du jour de la verrification qui en seroit faicte, synon qu'avec le consentement dud. Dangon, lequel tant s'en fault qu'il y veuille dissentir qu'au contraire il s'offre de mectre en évidence dans trois mois deux cents mestiers travaillans en toute perfection non seullement desd. sattins, mais générallement de toutes autres estoffes qui se font à la tire fasson de Turquie, des Indes et d'Italie. A tous ceulx qui se voudront entendre avec luy de quelque honeste proffict au dire du Consulat, et pour monstrer que cela estoit il auroit au mesme instant exhibé de vingt-cinq sortes de toutes diverses desd. estoffes faictes à la tire en sa bouticque, tant taffetas d'une, deux, trois, quatre et cinq couleurs à la turque et à façon de Millan que des sattins appelés gippes de trois couleurs fasson de Turquie et de Millan, autres sattins d'une et de couleurs à ondes, lisseton et grands ramages et d'autres de trois couleurs à la turque tant largeur de Turquie et d'Italie que d'autre sorte qu'il auroit appelé en taille doulce d'autant que les figures y représentées sont reffendues en feuilles, fruicts, fleurs et compartiments, ouvrage aussi délié que sur les portraictures en taille doulce le peuvent estre, d'autres sattins fasson de la Chine appelés de prérie florie des Indes plaines d'herbes, joncs et branchages et fleurs en grande diversité de fasson et de couleurs et d'autre largeur et force que les ordinaires d'Italie; des damas noirs et aultres, d'une, deux et trois couleurs fasson de Gennes et de Turquie, les aulcungs ayant les compartiments de la figure de trois quartiers de long; des vellours rissetaillés, fonds de taffetas et supruris à ramages ordinaires; et mesme un supruris pour longues robbes dont la figure tient la longueur de la robbe en grande diversité de compartiments, feuilles, fleurs et fruicts reffendus et déliés comme les susd. sattins en taille doulce; des vellours figurés à fonds d'argent, des vellours à la turque de trois et cinq couleurs, les aulcungs figurés à fonds d'or et d'argent, un brocart tout de soye d'une plante d'oillet fasson de la Chine et ung aultre brocatel d'or, d'argent et de soye en cinq couleurs fasson de Venise, le tout jugé beau, bien faict et sans eau (excepté quelques ungs desd. sattins qui se trouvoient appretez avec l'eau), disant en oultre led. Dangon avoir faict veoir à Sa Majesté et plusieurs princes et seigneurs diverses aultres estoffes de son invention comme il en avoit des certifications d'une partie et qu'en somme il avoit tellement satisfaict à la volonté du Roy, que l'on

pouvoit dire que de sa boutique sortiroient dans trois ou quatre ans douze apprentis (sans les aultres compagnons) qui seroient capables de tous les ouvrages et généralement de tous aultres qu'on leur sçauroit présenter et que le seminaire nécessaire pour peupler ce royaulme de lad. manufacture ne se pouvoit faire aultrement.

« Que sy néantmoins l'on voulloit faire travailler en des bouticques particulières à chacune estoffe particulièrement il s'offroit de livrer tous les six moys demy douzaine de bons ouvriers cappables de chacune estoffe particulière sortant de sa bouticque, et d'aller monter et instruire par ville aultant les aultres ouvriers qui s'y vouldront employer estant honestement recognu et satisfaict de son labeur à nostre dire et arbitrage et de nos successeurs en ceste charge. Occasion de quoy nous aurions exorté tous lesd. ouvriers de voulloir accorder leur volonté à celle dud. Dangon leur représentant l'honneur et l'utilité que ceste ville en général et eulx en particulier en rapporteroient et qu'en ceste considération le public avoit esté meu de se joindre toujours à la cause dud. Dangon, voire mesme de lui bailler maison publique et cappable d'y instruire le grand nombre de jeunes enfans qu'il y exerce depuis qu'ils ont l'aage de dix ans, et leur remonstrant en oultre que ce n'estoit chose nouvelle que Sa Majesté octroya tels privillèges et que chacung sçavoit comme depuis peu d'années pareils privillèges avoient esté octroyés aux entrepreneurs de l'art et de la soye à Paris; de mesme à Troye pour d'aultres estoffes; à Beaujeu pour le fil d'espine, en ceste ville pour certains marroquiniers de Flandres venus introduire la fasson de leurs marroquins avec deffense pour dix ans à tous aultres de ne l'entreprendre. Ce que les aultres marroquiniers à la fasson de France n'auroient pu empescher jaçoit qu'ils se fussent offerts d'en faire aultant qu'eulx, chose que lesd. ouvriers de soye plaintifs ne pouvoient pas offrir comme il nous apparoissoit par ceste conférence et par la notice que nous avons du passé que la fasson desd. estoffes à la tire n'a jamais esté introduicte en ceste ville que par led. Dangon et si bien que quelques ungs ont aultrefois faict essay de quelqu'une desd. estoffes; toutesfois c'est la vérité qu'il ne s'en estoit ensuivy aulcung effet, et que en somme lors de l'introduction faicte par led. Dangon il n'y en avoit ung seul mestier monté en toute la ville, et ce faict les aurions licencié en bon propos d'y adviser et de vouloir vivre en repos et amitié. Suivant quoy du depuis par nostre entremise led. Dangon se seroit accordé avec Claude Neyret, marchand ouvrier en drap de soye, à raison de tant par aulne de chacune estoffe particulière ainsy que est porté par le contrat passé entre eulx qui faict espérer, veu les moyens et le négoce dud. Neyret, que tout incontinent que led. Dangon sera paisible en son privillège et qu'il aura pleu à la cour de le vérifier comme nous l'en supplions très humblement; l'on verra cent cinquante mestiers desd. estoffes travaillans en ceste ville pour lesd. Neyret et Dangon d'où s'ensuyvra une multiplication telle qu'il est indubitable qu'advant que soit cinq ou six ans il ne sera plus nécessaire d'aller en Italie quérir lesd. estoffes l'argent à la main et en très grande quantité comme l'on a faict jusqu'à présent. En foy de quoy nous avons signé ces présentes et icelluy fait contresigner par le greffier de la ville et communaulté et sceller des armes d'icelle. A Lyon, ce XXIIIIe jour d'apvril mil six cens et onze. »

Signé : De Villars. Bollioud. Cardon.

Par lesdicts sieurs,

Thourel.

(BB. 147. *Actes consulaires.*)

L'exactitude impartiale et le soin minutieux que les échevins mettent à décrire les différents draps de soie sortis de la boutique de Dangon, les couleurs, figures et largeurs

qui les caractérisent et jusqu'aux faits particuliers qui s'y rattachent, tels que la charge de soie et d'eau reprochée aux *ouvriers plainctifs*, voire l'inhabileté de ces derniers, font de ce mémoire une pièce aussi curieuse qu'intéressante pour l'histoire de l'industrie lyonnaise. Nettement formulée, la situation de l'industrie de la soie nous apparait encore bien modeste dans son ensemble. D'un côté, une fabrication restreinte, portant principalement sur l'*étoffe pleine* et sur les *amures*, n'abordant que timidement le grand façonné, par suite de l'insuffisance de son outillage; de l'autre côté, une organisation, neuve, complète (matériel, produits, ouvriers), appropriée aux besoins et créée à grands frais en vue de pourvoir aux lacunes de la production contemporaine. La personnalité énergique, intelligente de l'habile maître s'y révèle avec tout l'éclat du talent acquis, et la conscience des services rendus ou à rendre.

En parcourant la liste des étoffes soumises au consulat, on ne peut s'empêcher de rendre hommage à la fertile imagination, à la science technique, au génie souple et fécond de leur auteur. Quelle diversité de genres! Et quelle variété dans la fabrication! Rien ne manque à cette énumération de soieries façonnées, où figurent tous les genres dans lesquels brillent les fabriques étrangères :

Taffetas d'une, deux, trois, quatre et cinq couleurs, à la turque et façon de Milan;

Satins appelés *gippes* de trois couleurs, façon de Turquie et de Milan;

Satins d'une et de deux couleurs, à ondes, lisseton et grands ramages;

Satins de trois couleurs à la turque, tant largeur de Turquie et d'Italie que d'autre sorte;

Satins en *taille-douce*, ainsi nommés de ce que les figures représentées sont *reffendues en feuilles, fruits et fleurs et compartiments, ouvrage aussi délié que les portraictures en taille-douce* (gravure) *le peuvent estre;*

Satins façon de la Chine, *à prairie fleurie des Indes pleines d'herbes, joncs et branchages et fleurs*, en grande diversité de façons et de couleurs, et d'autre largeur et force que les satins ordinaires d'Italie;

Damas noirs et autres, d'une, deux et trois couleurs, façon de Gênes et de Turquie; quelques-uns ayant les compartiments de la figure de trois quartiers de long;

Velours rissetaillés, fond taffetas et supruris à ramages ordinaires;

Supruris pour longues robes, dont la figure tient la longueur de la robe, en grande diversité de compartiments, feuilles, fleurs et fruits, *reffendus et déliés comme les satins en taille-douce;*

Velours figurés à fond d'argent;

Velours à la turque de trois et cinq couleurs, à fond d'or et d'argent;

Brocart tout de soie, façonné d'une plante d'œillet façon de la Chine;

Brocatelle d'or, d'argent et de soie en cinq couleurs, façon de Venise;

Les tableaux de Carpaccio reproduisent ces magnifiques velours que les Vénitiens nomment *soprarizzo*. A Florence, on disait *soprariccio*. Le mot *supraris*, alias *supreris*, dont se sert Dangon est une corruption du terme italien. Le fond de ces velours était de soie quelquefois mêlée d'or et d'argent; le dessin d'une grande richesse frisé et coupé. Le spécimen décrit par les échevins dit assez clairement ce qu'il en est.

Le tout, dit le Mémoire, *jugé beau, bien faict et sans eau* [1]. Et ce n'est pas là l'œuvre

1. A l'exception de quelques satins qui, de l'avis de Dangon, se trouvaient apprêtés avec l'eau. Cette petite supercherie avait pour but d'augmenter le corps et le poids des étoffes. Le taffetas et velours étaient aussi apprêtés par l'eau. Les fabricants espagnols avaient pris l'habitude de gommer, manipulation interdite par les jurats. A Gênes, on apprêtait à la cire les velours, pour leur donner *de la main* et l'apparence d'une qualité supérieure.

entière du maître, qui allègue avoir présenté au roi et à plusieurs princes et seigneurs d'autres étoffes de son invention, ainsi qu'il en avait des certifications ! Combien de fabricants aujourd'hui pourraient exhiber un bagage industriel aussi important.

Grâce donc à l'initiative et aux efforts de Claude Dangon, dont la manufacture, nous venons de le voir, est aussi complète que possible, la fabrique lyonnaise, transformée, pourra soutenir avec avantage la concurrence des fabriques rivales sur le terrain des étoffes classiques à grands dessins. Ses taffetas, satins, damas, ses velours, ses brocarts et brocatelles, en façon de Turquie, des Indes, de la Chine et d'Italie, toutes les étoffes figurées et façonnées par l'*artifice de la tire*, rivalisent de beauté et de perfection avec les produits similaires de l'étranger. Quelques-unes les surpassent. Telle, entre autres, cette étoffe originale à dessin typique, d'un caractère à la fois si élégant et si distingué, création merveilleuse que la mode adoptera avec fureur et qu'elle transmettra à la postérité sans épuiser son succès ; nous voulons parler des « sattins dits en taille-douce » ornés de figures « reffendues en feuilles, fruits, fleurs et compartiments ». Une existence brillante, plus que séculaire, fut en effet réservée à cette innovation textile dont la reproduction, sous le nom de lampas double corps à type dentelle, faisait battre tout récemment encore les métiers lyonnais.

La tradition avait donc raison en faisant remonter jusqu'aux premières années du règne de Louis XIII l'apparition de cette soierie remarquable, qui, pendant de longues années, résuma pour Lyon toute une période d'art et de technique[1].

III

Mais Dangon n'a pas dit son dernier mot.

Tout en s'appliquant à perfectionner sa fabrication, il en élargit les bases et ne se lasse pas d'innover. Les vingt-cinq sortes d'étoffes énumérées dans le mémoire de 1611 ne suffisent plus à son activité. Moins de deux ans plus tard, nous le retrouvons appelant derechef l'attention du consulat sur d'autres produits non moins remarquables, qu'il veut, au préalable, soumettre à son jugement avant de les porter à Paris.

Le 15 février 1613, le prévôt des marchands et les échevins de la ville se transportent dans les ateliers du maître ouvrier, afin d'apprécier par eux-mêmes le mérite de ses nouvelles créations. Voici le procès-verbal dressé en cette circonstance :

1. Rapprochés des satins en taille-douce dont il est question ici, nos lampas à dessin dentelle ne laissent aucun doute sur leur parfaite identité de texture et de décor. Leur dessin, fouillé à l'excès, touffu, chargé de mille détails délicats : réseaux et compartiments, feuilles, fruits et fleurs d'un style nuancé de réalisme, correspond exactement à la sommaire, mais suffisante description du modèle original. Il suffit, pour s'en convaincre, de jeter les yeux sur les spécimens conservés dans les collections au Musée d'art et d'industrie, ou publiés par M. Dupont-Auberville dans l'*Ornement des tissus*. Le qualificatif dentelle, donné par nous à ces lampas, caractérise bien le genre particulier du décor, ajouté et agrémenté comme une guipure et aussi délié que les portraicture (gravures) en taille-douce le peuvent estre, selon la naïve expression des échevins.

Au surplus, la fabrication des passements et dentelles d'or et d'argent, en pleine activité à cette époque, n'a pas été sans offrir son contingent d'idées au dessinateur qui a fourni le carton de la figure. De là, le caractère singulier, neuf du dessin à question de milieu et d'affinité.

D'abord satin en taille-douce, puis satin en taille-douce à la persiane, cette soierie est connue au XVIIIe siècle sous le nom de persienne. Joubert de l'Hiberderie, qui la tient en médiocre estime, en parle d'une manière dédaigneuse, comme d'une vieillerie bonne à montrer le goût gothique et déplorable de ses prédécesseurs. Cependant il vante son succès dans le costume, l'ameublement, l'ornement d'église et donne sur sa contexture des détails curieux. Pour connaître à fond cette étoffe de transition, une des plus intéressantes manifestations de l'art du tissage au XVIIe siècle, il faut la suivre dans ses diverses transformations décoratives ; car, pendant cent ans et plus, elle fut un thème inépuisable sur lequel dessinateurs et fabricants exécutèrent de nombreuses variations.

« Du jeudy quinziesme jour de Febvrier mil six cens treize après midy, en l'hostel commung de la ville de Lyon, y estant.

« Nous, prévost des marchands et échevins de la ville et communaulté de Lyon, sur la réquisition et prière qui nous a esté faicte par Claude Dangon, maître ouvrier en lad. ville pour le Roy des draps d'or, d'argent et de soye de nous transporter à son logis pour y visiter et veoir diverses sortes de manufactures de ses draps non encore jamais veus en France, qu'il a présentement sur ses mestiers, les veoir coupper et sortir d'iceulx et aprés en accorder certiffication en bonne forme comme il procède de sa fasson et industrie, disant qu'elle luy est grandement utile pour beaucoup de raisons qu'il nous a représentées. A ces causes désirans donner ce consentement aud. Dangon et l'inviter à continuer à l'advenir le travail de ses manufactures de bien en mieulx, nous serions ce jourd'huy quinziesme febvrier mil six cens treize transportés en son logis, où estans il nous auroit faict veoir divers mestiers sur lesquels se fait fabricquer les estoffes qui seront cy-aprés particulièrement désignées.

« Et premièrement nous auroit faict veoir sur ung mestier une pièce appellée Prime Vaire à fonds de thoile d'argent carthelin, les fleurs d'incarnadin d'espaigne rouge, vert et bleu, la fleur capitale espolinée d'or retors[1].

« Plus sur ung aultre mestier une aultre pièce appellée sattin à la persiane, dont le sattin canellé ne faict que la parfileure en taille douce, le fonds serge verde, la fleur d'or carthelin et diverses fleurs espolinées d'argent retors.

« Plus encore sur ung aultre mestier une pièce appellée restaigne, d'or carthelin parfillé et canellé faisant la fleur et le fond deux or différenz accompaignez de trois couleurs dans les fleurs, qui sont incarnadin d'espaigne vert et bleuf.

« Plus sur ung mestier nous auroit encores faict veoir une pièce appellée damas en taille douce fonds bleuf, la fleur d'or carthelin.

« Plus sur une *(sic)* aultre mestier une pièce appellée thoile d'argent en laine[2] espolinée d'or filé en quatre couleurs de soye incarnadin, vert, bleuf et violet.

« Plus sur ung aultre mestier une aultre pièce appellée sattin fonds incarnadin d'espaigne en troys fleurs blanches et bleues parfilé et cannellé et partie de fleurs espolinées d'or filé.

« Plus sur ung mestier une pièce appellée grand sattin fonds tanoir de grande largeur à la persiane à prairie florie des Indes en six couleurs blanc, vert, bleuf, jaune et incarnadin.

« Plus une pièce estant sur un mestier appellée velours en fonds d'argent en deux cassins, fleur incarnadin d'espaigne et cannellé.

« Toutes lesquelles susd. estoffes ainsi veues et visitées par Nous, icelluy Dangon auroit, en nos présences, couppé et sorty des susd. mestiers en eschantillons d'environ demy aulne de chacune d'icelles qu'il dict vouloir soubdain envoyer en la ville de Paris pour les faire veoir et sçaveoir sy elles agréeront en ceste forme. De quoy il nous auroit requis luy en accorder une certiffication pour lui servir et valloir partout où il appartiendra. Ce que nous avons ordonné estre faict par le commis au secrétaire de lad. ville et communaulté et y apposer le scel des armes d'icelle.

« Faict en l'hostel commun led. jour quinzième de febvrier mil six cens treize, par

1. Primevaire de Primavera. La primavera d'origine espagnole se faisait à Séville dès le XVIe siècle.

Salieron à la luz que los avisa
Vestidos de una alegre primavera
Los dos hermanos de la Gréga Helena
De varias flores la cabeza llena.

D. Joseph de Villaviciosa, La mosquée, cant. III, oct. 4.

2. Il y avait aussi des draps d'or en laine. On lit dans l'inventaire des vases sacrés et ornements de la cathédrale d'Auxerre dressé en 1531 : « Trois chapes de draps d'or en laine de satin pers, figurés d'oyseaux, de serfs et de chiens. »

nous, Jean Sève, chevalier, sieur de Fromente et de Fléchières, conseiller du Roy, antien président et trésorier général de France au bureau des finances estably à Lyon, prévost des marchands; Jehan de Raverie, seigneur de la Chaulx et de Vène; Marin Dossaris, Jehan Dinet, conseiller du Roy, président en l'eslection de Lyonnais, et Anthoine Malo, recepveur en la doane de Lyon, échevin de lad. ville.

(BB. 149. *Actes consulaires.*)

« *Signé :* Sève. »

Cette visite officielle du corps consulaire aux ateliers de Dangon est la dernière que nous ayons à constater.

Après cela nous perdons la trace du maître.

La fabrication, toutefois, ne se ralentit pas; l'accord établi entre les intéressés, l'intervention des échevins devient inutile, chacun dans sa sphère d'action travaille avec ardeur à la prospérité commune. L'intérêt général, mieux compris, décuple les forces productives de la corporation. Quelques années après (1627), le nombre des métiers en activité, considérablement accru, faisait vivre vingt mille personnes[1].

Aussi bien, l'art de la soie nous paraît avoir atteint, pour le temps, le point culminant de la perfection avec les dernières œuvres de Dangon, où le travail du broché, l'espolinage, vient parfaire celui du lancé, en ajoutant à la richesse décorative du tissu.

Les fabricants lyonnais sont désormais en possession des éléments mécaniques qui concourent à la bonne exécution de l'étoffe figurée. L'art moderne pousse ses rameaux avec vigueur, une ère de transition commence. Sous l'influence des transformations matérielles accomplies, le décor se modifie; bientôt il perd le caractère purement ornemental des siècles précédents pour entrer dans une voie naturaliste, où la recherche et l'imitation du vrai sont faciles à constater. Les grands rinceaux du xve siècle et de la Renaissance, les combinaisons linéaires, toutes les formules archaïques ont fait leur temps et tendent à disparaître.

Le règne végétal est la source d'inspiration à laquelle viennent puiser de préférence les dessinateurs industriels, et la flore, sous mille formes attrayantes et gracieuses, anime l'étoffe de ses riantes colorations.

Cependant l'entente du coloris (le vieil *ars polymita* des Romains) suit encore les errements anciens, et pour cause. Le modelé procède toujours par teintes plates juxtaposées, et ce système, tout en rendant les masses avec une ampleur suffisante, ne permet pas, malheureusement, de reproduire les détails avec tout le fini désirable. Il y a là une difficulté à vaincre, une lacune à combler, que l'invention des points rentrés fera disparaître.

Mais le progrès marche lentement et le moment est encore bien éloigné où Jean Revel découvrira le moyen de fondre les couleurs, de les enchevêtrer par une méthode aussi simple qu'ingénieuse, de manière à obtenir par le jeu des ombres l'effet de la peinture. Attendons le xviiie siècle. Véritable pinceau, la navette, dans l'agile et adroite main des tisseurs lyonnais, abordera les grandes conceptions artistiques, ces panneaux décoratifs historiés, d'un style si magistral, où l'arabesque, la figure humaine, les fleurs, fruits, insectes et animaux sont mélangés avec un art infini qu'aucune fabrique étrangère n'a pu égaler.

1. BB. 171 (Actes consulaires). Sous Henri II, au dire des maîtres fabricants on comptait à Lyon 12,000 ouvriers en soie. Mais ce chiffre était bien diminué vers la fin du xvie siècle. Les guerres civiles et religieuses avaient ruiné le commerce et l'industrie.

IV

Par les indications précieuses qu'ils renferment, notamment le dernier, soit sur les noms, les dessins et la contexture des étoffes, soit sur l'emploi varié des fils d'or et d'argent[1], les documents qui précèdent donnent la mesure du mérite exceptionnel qui s'attachait aux ouvrages sortis des ateliers lyonnais. Ils expliquent et justifient tout à la fois le rôle prépondérant que Lyon devait prendre au cours du XVIIe siècle sur les autres centres de production : Lucques, Venise, Gênes, Milan, Florence, dont les étoffes alimentaient alors une grande partie de la consommation française. Déjà les soieries lyonnaises trouvaient un placement avantageux dans les principales villes de France : Paris, Bordeaux, Toulouse, Grenoble, Limoges; d'aucunes mêmes se vendaient sur les marchés parisiens comme provenant d'Italie, au grand mécontentement du consulat, jaloux de la notoriété d'une industrie à laquelle il avait accordé une large et libérale protection.

A la vérité, si le moment était opportun, le milieu dans lequel se mouvait notre belle industrie était particulièrement favorable à son développement. Dessinateurs, fabricants, teinturiers rivalisaient de zèle et de talent. Si les uns étaient habiles à trouver des combinaisons décoratives et des dispositions de texture, les autres ne l'étaient pas moins à faire « visvement réussir la soye en toutes sortes de couleurs ». Ces derniers excellaient, entre autres, à préparer l'incarnadin d'Espagne, couleur rose tendre fort à la mode qu'on mettait partout; le vert et le bleu, dont ils tiraient de chacun plus de trente nuances.

Le consulat fait connaître lui-même, avec une certaine fierté, ces détails dans une requête au roi, datée de (1603) : « Et quoiqu'il n'y ait ville en ce royaulme à qui Dieu ait imparty aultant de graces qu'à la ville de Lyon pour faire visvement réussir la soye en toutes sortes de couleurs, et qu'elle puisse dire qu'en mille aultres appartient de faire l'incarnadin d'Espaigne, ny le vert dont il se tire plus de trente nuances, ny pour le bleu duquel il ne s'en tire guère moingtz. » (BB. 140.)

C'était le temps où l'on s'habillait en couleur. Les tons rompus étaient en grande faveur et quelques-uns portaient des substantifs bizarres : vin, turquoise, orangé, feuille morte, isabelle, zizolin, couleur du roi, minime, triste amie, ventre de biche ou de nonnain, amarante, nacarade, pensée, fleur de seigle, gris de lin, gris d'été, pastel, celadon, astrée, face grattée, couleur de rat, fleur de pêcher, fleur mourante, vert naissant, vert gai, vert brun, vert de mer, vert de pré, vert-de-gris, merdoie, jaune paille, jaune doré, couleur de Judas, d'aurore, de serin, écarlate, rouge sang de bœuf, couleur d'eau, couleur d'ormus, argentin, singe mourant, couleur d'ardoise, gris de ramier, gris perle, bleu mourant, bleu de la fève, gris argenté, couleur de sel à dos, de veuve réjouie, de temps perdu, flammette de soufre, de la faveur, couleur de pain bis, de constipé, singe envenimé, ris de guenon, trépassé revenu, Espagnol malade, Espagnol mourant, couleur de baise-moi ma mignonne, couleur de péché mortel, couleur de cristallin, couleur de bœuf enfumé, de jambon commun, de souci, de désirs amoureux, de racleur de cheminée (d'Aubigné, le baron de Fœneste, et autres documents contemporains cités par M. Quicherat, *Histoire du costume*).

Avec de tels éléments de succès, les manufactures lyonnaises ne pouvaient que rapidement prospérer : la richesse des costumes sous Louis XIII, la somptuosité des céré-

1. La fabrication de l'or filé sur soie et battu à la façon de Milan fut introduite à Lyon en 1551 et 1552, par Benoît Montaudoyn.

L'or de Lyon jouissait d'une certaine notoriété, il couvrait mieux que celui de Paris.

monies religieuses, le luxe des fêtes, sous le règne de Louis XIV vinrent y aider puissamment.

Que sont devenues les riches étoffes décrites dans les actes de 1611 et de 1613, ces étoffes dont l'auteur remet au corps consulaire des échantillons qu'il dit *vouloir soubdain envoyer en la ville de Paris pour les faire veoir et sçaveoir si elles agréeront en cette forme?*

Comment reconnaître ces draps de soie somptueux « non encores veus en France », ces thoiles d'argent espolinées d'or et de soie; damas en taille-douce; retaigne d'or; primevaire à fond d'argent, brochée or et soie; velours ès fond d'argent; velours ressetaillés à ramages et autres; taffetas, fond ris; supruris; sattins en taille-douce, à la persiane, à prairie florie des Indes, etc., etc. La réponse est renfermée dans les collections publiques et particulières, où sont conservées religieusement les épaves textiles des siècles passés. C'est là qu'il faut se reporter pour retrouver l'origine de certaines étoffes d'une provenance indécise, qu'un rapprochement des textes cités plus haut permettrait de fixer d'une manière plus certaine.

Un souvenir cependant nous reste des innovations qui ont marqué l'introduction de la tire à Lyon, et ce souvenir, précieux à tous égards, c'est l'une des plus vivaces, sinon la plus intéressante, des nombreuses créations de Claude Dangon, le lampas à dessin dentelle. Cette création typique suffirait à illustrer la mémoire du vieux fabricant auquel la ville de Lyon est redevable de la maîtrise du façonné, base de sa fortune industrielle.

PIERRE BROSSARD.

L'étude qui précède fait partie d'un travail important laissé malheureusement inachevé par notre cher ami et regretté collaborateur Pierre Brossard, conservateur du musée d'art et d'industrie de Lyon, mort il y a un an, le 28 janvier 1885. Ce travail était destiné à servir de préface au *Catalogue* du musée d'art et d'industrie de Lyon, que nul ne pouvait rédiger avec une compétence plus complète, une érudition plus haute que l'homme éminent qui, avec une intelligence remarquable, une énergie que rien ne lassa, consacra vingt-sept années de sa vie à l'organisation de ce musée, aujourd'hui si riche et d'un classement si parfait. Nous comptons d'ailleurs successivement donner d'autres fragments extraits des papiers posthumes de notre ami sur l'art textile et la fabrique lyonnaise; car M. Pierre Brossard avait accumulé des monceaux de documents inédits, et du plus grand intérêt, sur ce sujet qu'il possédait à fond. Les lecteurs de la *Revue des Arts décoratifs* profiteront de ces études dont la publication est un hommage suprême à la mémoire de ce savant aussi modeste que distingué. — V. CH.

MODÈLES DE TAPISSERIE MODERNE

1

2

PLANOTYPIE BERTHAUD 9, RUE CADET

CONCOURS DU PRIX DE LA MANUFACTURE NATIONALE DE BEAUVAIS (1885)

PROJETS DE PARAVENT A 4 OU 6 FEUILLES

COMPOSÉS : N° 1 PAR M. FÉLIX THOMAS — N° 2 PAR M. MAZEROLLE

NOS PLANCHES HORS TEXTE

Le salon de l'Œil-de-Bœuf au chateau de Versailles. — Le salon de l'Œil-de-Bœuf servait de salle d'attente aux princes et seigneurs admis au lever du roi. Il était séparé en deux pièces qui faisaient partie de l'ancien château de Louis XIII. Louis XIV s'en servit comme de chambre à coucher jusqu'en 1703. Cette pièce, selon Félibien, avait soixante pieds de longueur sur environ vingt-six pieds de largeur. Il y avait du côté du midi trois arcades dont deux servaient de fenêtres; au-dessus de l'arcade du milieu on avait pratiqué l'ouverture ovale appelée œil-de-bœuf pour donner plus de jour au salon. — La décoration était remarquable; nous l'empruntons encore à Félibien : « Une grande frise rampante, d'une invention nouvelle, environne tout le salon dans la naissance de sa voûte au-dessus du grand entablement. Cette grande frise est surmontée d'une autre corniche qui forme deux espèces de frontons ronds au-dessus de l'ouverture de fenêtre et de l'ouverture feinte qui lui est opposée. Chacun des frontons est porté par des figures de jeunes hommes en bas-reliefs, et le reste de la frise à fond blanc est enrichi de roses et de compartiments en façon de réseaux d'or. Il y a sur cette riche mosaïque quantité de figures en bas-reliefs aussi, toutes dorées, qui représentent des enfants de grandeur naturelle. Plusieurs semblent occupés à courir après des oiseaux, à dompter des lions et d'autres bêtes farouches; d'autres s'exercent à sauter, à danser, à manier diverses armes; quelques-uns sont portés comme en triomphe. Les corniches sont toutes dorées et celle de dessous a des modillons dont chaque intervalle est rempli d'une médaille avec des festons de fleurs et des branches de palmes et de laurier. » — Ajoutons que toute la sculpture en bois de ce merveilleux salon était due à Taupin, Goulon, Goupi, etc.

Le concours du prix de Beauvais. — Le concours du prix de Beauvais a été en 1885 particulièrement intéressant. Un grand nombre d'artistes avaient pris part au mois de juin dernier à l'épreuve d'essai, interprétant avec beaucoup de savoir et d'intelligence le programme qui leur avait été tracé par la commission du concours.

Le sujet imposé était un paravent en tapisserie à quatre ou six feuilles; libre champ était laissé à l'imagination des artistes; seule la figure humaine ne devait être employée que comme accessoire et à l'état ornemental.

A la suite de l'épreuve d'essai, la commission avait admis à prendre part au concours définitif : 1er M. Mazerolle, auteur du projet ayant pour devise : *Ætates;* 2e M. Félix Thomas, auteur du projet ayant pour devise : *J'essaye, je doute, j'espère;* 3e M. Rémy Delhomme, auteur du projet ayant pour devise : *Beauvais;* 4e M. Delattre, auteur du projet ayant pour devise : *Deux pigeons s'aimaient d'amour tendre.*

Toutes ces esquisses présentaient les plus sérieuses qualités, tant au point de vue de la composition qu'au point de vue de l'intelligence de la tradition de la tapisserie de Beauvais, et des procédés de fabrication employés à la Manufacture.

Examinons les quatre projets admis à l'épreuve définitive, suivant l'ordre dans lequel

ils étaient exposés à l'École des beaux-arts, après le jugement de la commission proclamant M. Mazerolle lauréat du concours.

Le motif présenté par cet artiste, dont on connaît le talent, est surtout remarquable par l'harmonie de la composition et la sévérité du dessin. Au centre du panneau, gracieusement encadrée de branches d'orangers chargés de fruits, une Cérès couronnée d'épis d'or se détache sur un fond constellé. De son piédestal, entouré de fleurs et d'attributs champêtres très habilement peints, s'élèvent des rinceaux dont les feuilles et les fleurons s'enroulent, dans le haut du panneau, en volutes formant couronnement. Suspendue aux spirales de ces volutes, une draperie rouge retombe, avec trop de raideur, autour de la statue dont elle fait plus vigoureusement encore ressortir l'harmonieuse silhouette.

Le projet de M. Mazerolle serait de tout point digne d'éloges si, par la trop grande place qu'elle occupe dans la composition, sa statue de Cérès, dont la tête n'est pas suffisamment belle, ne s'écartait du règlement du concours qui stipule que la figure humaine ne pourra être employée qu'à l'état d'accessoire ornemental.

Cette infraction a d'autant plus d'importance qu'elle doit fatalement amener dans l'exécution en tapisserie de sérieux inconvénients; dans les esquisses peintes du concours d'essai et de l'épreuve définitive, sa statue, parfaitement dessinée, se détache avec une vigueur exempte de toute rudesse sur le fond sombre du sujet. Mais cette grande figure blanche, absorbant la lumière sans se modeler sous son influence, ne se dressera-t-elle pas froide, sans vie, sur le fond de la tapisserie avec lequel elle formera une opposition violente?

Le projet présenté par M. Félix Thomas, et classé par le jury immédiatement après celui de M. Mazerolle, attirait tout d'abord l'attention par son coloris d'une exquise fraîcheur, par sa composition d'une remarquable élégance. On devine chez l'artiste de talent qui a créé ce modèle une connaissance profonde de l'art de la décoration appliqué à la tapisserie, connaissance acquise par l'étude des maîtres décorateurs qui se sont succédé à la Manufacture de Beauvais depuis sa fondation.

Son œuvre, au caractère un peu vieillot, ne présente pas l'effort très louable tenté par M. Mazerolle en vue d'une interprétation dans le goût moderne du programme du concours. Redoutant peut-être pour l'ornementation gracieuse d'un paravent la sévèreté architecturale, M. Thomas a préféré demander son inspiration au style Louis XVI. Rinceaux, volutes et guirlandes, dessinés dans le goût de cette époque, se jouent non sans grâce autour d'un grand vase de fleurs qui, avec des motifs champêtres peints en camaïeu, forme la partie la plus importante de sa composition. Peint dans une note très agréable, le paravent de M. Thomas est l'œuvre d'un artiste de mérite, qui a su mettre sa composition ornementale en parfaite harmonie avec le caractère du meuble qu'il avait à décorer.

M. Rémy Delhomme, auteur du projet ayant pour devise *Beauvais*, a donné au contraire à sa composition un caractère architectural qui, par la sévèreté de ses lignes, s'applique difficilement à l'ornementation, d'un paravent. Le vase, entouré de rinceaux, qui forme son principal motif de décoration, a beaucoup d'originalité; les fleurs surtout ont une fraîcheur et une justesse de ton que ne possèdent pas les rinceaux peints dans une note qui paraît inexacte. Vase et rinceaux auraient perdu de leur lourdeur si le soubassement qui les supporte avait été un peu plus élevé. Nous croyons même que l'aspect trop sévère de l'ensemble du projet eût été sensiblement atténué si l'artiste avait remplacé les parties moulurées qui encadrent son paravent par des ornements plus gais, plus légers, ayant un caractère beaucoup moins architectural et beaucoup plus décoratif.

Deux pigeons s'aimaient d'amour tendre, telle est la devise inscrite par M. Amédée Delattre sur son œuvre, interprétation pleine de vie, de jeunesse et de fraîcheur, d'une des

MODÈLES DE TAPISSERIE MODERNE

1

2

PLANTYPIE BERTHAUD 9, RUE CADET

CONCOURS DU PRIX DE LA MANUFACTURE NATIONALE DE BEAUVAIS (1885)

PROJETS DE PARAVENT A 4 OU 6 FEUILLES

COMPOSÉS : N° 1 PAR M. AMÉDÉE DELATTRE — N° 2 PAR M. RÉMY DELHOMME

plus délicieuses fables de La Fontaine. De cette interprétation nous pourrions dire ce que Chamfort écrivait à propos de la fable elle-même : « Le ton du cœur y règne d'un bout à l'autre »; et c'est surtout cette note du cœur qui a rendu sympathique au public l'œuvre du jeune artiste. M. Delattre a groupé dans les six feuilles qui composent son paravent les épisodes les plus saillants de la fable des « Deux pigeons ». Nous n'étudierons que le panneau ayant trait à l'épisode du *Départ*, le seul d'ailleurs qui soit terminé et exécuté dans les dimensions que doit comporter le meuble. Au seuil d'un pigeonnier rustique, abrité par une tonnelle couverte de chèvrefeuille, les deux amants en pleurs se disent adieu; — au loin se déroule le paysage enchanteur vers lequel s'envole, malgré de sages remontrances, celui des deux pigeons que l'ennui chasse loin du logis; — un nuage précurseur de l'orage monte de l'horizon.

Tous ces détails sont peints avec beaucoup de finesse et ressortent dans une note très agréable sous les guirlandes de fleurs qui, tombant en festons de la tonnelle, viennent se mêler aux rinceaux qui encadrent ce charmant motif. L'exécution de cette partie de l'ouvrage paraît malheureusement avoir absorbé tous les efforts d'imagination de l'artiste; la partie inférieure de son panneau est d'un dessin bien confus, et, à part les deux génies qui jouent sur les volutes, tout le reste de la décoration n'est qu'un remplissage lourd et sans caractère. Pourquoi cependant, malgré ses défauts de composition, malgré la connaissance très imparfaite de la tapisserie qu'il dénote, ce panneau reste-t-il quand même une œuvre très séduisante, vers laquelle le public s'est senti attiré? Cette séduction ne viendrait-elle pas tout entière du sentiment que l'artiste a su donner à sa composition dans cette interprétation pleine de fraîcheur et de jeunesse qui, sans recourir aux inspirations classiques, aux nymphes et aux figures traditionnelles, charme la vue tout en parlant au cœur?

M. Delattre a exactement compris le rôle du paravent dans le mobilier; il a vu dans ce meuble presque un compagnon qui à nos côtés veille près de l'âtre, quand, dans les longues nuits d'hiver, le vent hurle dans les grands arbres couverts de neige. Bien souvent alors, l'âme envahie par un sentiment d'indéfinissable tristesse, nous tombons insensiblement dans un état de rêverie profonde durant lequel la pensée indécise flotte dans le vague. Qu'un objet vienne la fixer, et aussitôt l'imagination s'emparera de cette impression première et évoquera mille souvenirs tristes ou gracieux, suivant le caractère du meuble, de l'objet, qui les aura provoqués. Avec le panneau de M. Mazerolle, hélas! plus d'idylle; l'imagination reste froide, les doux souvenirs s'envolent effrayés par Cérès, qui sur son piédestal se dresse toute blanche, livide comme la statue du Commandeur.

Malgré ces légères observations, et quelles que soient les traditions suivies par les concurrents dans l'interprétation du programme, le concours de Beauvais n'en a pas moins donné des résultats très satisfaisants, et nous comprenons sans peine que le jury ait vivement regretté de ne pouvoir disposer d'un plus grand nombre de récompenses en faveur de ces artistes de beaucoup de mérite. — René Béarn.

L'ENQUÊTE ANGLAISE

SUR

LES CONDITIONS DE L'ENSEIGNEMENT INDUSTRIEL

EN EUROPE ET EN AMÉRIQUE

Le rédacteur en chef de la *Revue des arts décoratifs* a reçu la lettre suivante :

Monsieur le Rédacteur,

Je vous prie de vouloir bien reproduire dans le prochain numéro de la Revue des arts décoratifs *les deux extraits suivants de l'enquête faite par les soins du gouvernement de la Grande-Bretagne sur les conditions de l'enseignement technique en Europe et en Amérique. Ces extraits se rapportent à l'instruction du soir en Allemagne et en Autriche.*

Je me réserve après que la Revue *aura, par de nouveaux extraits, complété cette étude sur les cours du soir à l'étranger, de rappeler ce qui a été fait en France dans cet ordre d'enseignement et d'indiquer ce qu'il me paraîtrait utile de faire.*

Veuillez recevoir, Monsieur le Rédacteur, etc.

ANTONIN PROUST.

CLASSES DU SOIR EN ALLEMAGNE[1]

Dans leur appréciation du système des études en Allemagne, les commissaires pensent qu'on doit attacher une grande importance à l'influence exercée par les écoles du soir et du dimanche, qui, dans beaucoup d'états, permettent à un grand nombre d'enfants, qui quittent l'école primaire à treize ans, de pouvoir continuer leurs études pendant encore trois ou quatre ans. Le dessin est, ainsi que les sujets ordinaires d'éducation élémentaire, principalement enseigné dans les écoles du soir, et l'on prend grand soin de le faire d'une manière utile à de jeunes ouvriers. Dans l'Allemagne du Sud, ces classes ne sont même bien souvent que des classes de dessin, faites avec des applications spéciales à certains métiers. Dans certains pays de l'Allemagne, la présence à ces classes est obligatoire. Indépendamment des écoles du gouvernement, certaines grandes corporations d'industriels supportent les frais d'écoles dans lesquelles l'on enseigne, le soir des jours de la semaine et le dimanche, la littérature, le dessin et les sciences élémentaires. Comme exemples de ces derniers cours, nous donnons un aperçu de la Société des Artisans de Berlin (*Handwerker Verein*), et quelques notes sur l'Association allemande pour la propagation de l'éducation populaire qui a son siège à Berlin, et qui possède des succursales dans toute l'Allemagne.

La *Berlin Handwerker Verein* a été fondée en 1859, afin de développer dans ses membres le savoir, la connaissance de leur métier. Pour atteindre ce but, on leur donne accès à des cours,

1. Extrait du rapport de la commission royale anglaise chargée de faire l'enquête sur l'enseignement technique.

des conférences; on leur ouvre une bibliothèque, on institue des classes diverses, comprenant aussi bien le développement de l'éducation ordinaire ou technique que la gymnastique et le chant; joignez à cela des amusements de toute sorte auxquels ils euvent participer avec leurs familles.

Tout jeune homme, à l'âge de dix-sept ans, peut devenir membre de cette société pourvu qu'il présente un certificat de bonnes mœurs, et qu'il soit présenté par un membre de la société. Le nombre des membres était, en 1882, de 2,246. Pendant cette année, 137 cours furent faits par 54 conférenciers, membres de cette société.

Technologie, commerce et économie politique	25
Littérature et art	21
Histoire et géographie	20
Histoire naturelle	19
Hygiène	17
Éducation ordinaire	15
Jurisprudence	11
Histoire de la civilisation	9

Il y a également des classes de tenue de livres en partie simple et en partie double, d'arithmétique commerciale, d'anglais, de français, de dessin, de chant et de sténographie. Les adultes payent 4d par mois; les jeunes gens et apprentis 3d. Les conférenciers y prêtent généralement leur concours à titre gracieux.

Il y a trois soirs consacrés à la déclamation. Il y a des réunions où l'on discute librement des questions sociales. A la fin de ces séances, les auditeurs ont le droit de faire des questions sur les points qui ne leur ont point paru clairs. Souvent, le samedi soir, les membres se réunissent avec leur famille, pendant que l'orchestre et les chœurs exécutent des morceaux.

Les conférences publiques de la *Handwerker Verein* sont faites par des hommes très éminents en littérature et science sociale, et sont un endroit d'attrait pendant l'hiver à Berlin. Les personnes les plus éminentes de la société berlinoise assistaient aux conférences de feu le docteur Lasker. Un don de £ 50 a été donné par les autorités municipales et un de £ 25 par le ministre de l'éducation.

La société procure les excursions pendant l'été, l'entrée dans les places de divertissements à prix réduits, les réunions enfantines, et toutes les occasions possibles pour les membres aussi bien pour se distraire que pour s'instruire.

Rattachée à cette société est l'École des métiers. Cette école n'est ouverte que pendant l'hiver. Les cours commencent le 31 octobre et finissent le 29 mars. Il y a 79 élèves, qui sont répartis comme il suit dans les trois classes qui forment le cours complet des études :

40 dans la première année, 28 dans la seconde et 11 dans la troisième.

Le ministre de l'éducation a donné pour la construction de cette école £ 255; la municipalité £ 125; M. Weber donna 50. Les pensions s'élevèrent à £ 403.

Parmi les membres de cette société florissante, on comptait 148 charpentiers, 131 tailleurs, 95 serruriers, 82 maçons, 75 relieurs, et 681 commis de commerce et autres. Les dépenses totales pour l'année furent d'environ £ 1,500.

Association pour la propagation de l'éducation populaire. — Le but de cette société est d'encourager la discussion des questions relatives à l'éducation populaire libre qui a lieu sous les auspices de l'association, d'aider à la fondation et au soutien des sociétés ayant un but semblable, de venir en aide à la construction d'écoles de cours supérieurs, de bibliothèques, de salles de lecture, etc.; d'essayer de trouver des conférenciers; de publier un journal et des articles ayant rapport à l'éducation publique, etc. Le rapport de la société, pour l'année 1882, montre qu'il y avait alors en tout 4,749 membres, parmi lesquels il y avait 717 sociétés affiliées. Il y avait quatorze succursales et neuf associations provinciales en Prusse. Les recettes provenant des souscriptions et des dons s'élevaient à £ 2,044. Les succursales semblent avoir fait beaucoup de bien; ainsi l'association de Francfort-sur-le-Mein dit, dans son huitième rapport, 1881, que l'école de cours supérieurs avait, pendant l'été de 1881, 440 élèves, et pendant l'hiver de 1881-1882, 515. Les classes comprenaient l'allemand, l'anglais, le français, l'arithmétique, la tenue de livres, l'écriture et le dessin; les présences moyennes à chaque cours étaient de 32. Pour certains sujets, il y avait jusqu'à sept classes de même force, grâce au nombre des élèves. On donna des diplômes à 15 élèves des plus intelligents. Les recettes totales de cette société furent de £ 897, et l'on dépensa £ 612 pour l'instruction et les conférences.

La *Handwerker Schüle*, à Berlin, est un spéci-

men intéressant d'une école du soir pour le dessin technique à l'usage des artisans. Cette école a reçu la visite des commissaires, qui furent reçus par le docteur Jessen, le directeur. C'est une école gouvernementale. La pension est de 6 shellings par semestre, et les cours sont de huit heures par semaine. 470 apprentis et 190 ouvriers fréquentent cette école; ils doivent être présentés par leurs patrons. De plus, il y a des classes pour les instituteurs d'école primaire; il y en a 70 qui viennent écouter des cours de cinq heures à sept heures du soir.

Il y a 25 professeurs dans cette école; les élèves commencent par faire le tracé de petits modèles de bois; ce système, que le docteur Jessen a enseigné pendant quinze ans à Hambourg, a donné d'excellents résultats. Il y a, de plus, des cours de dessin pour chaque métier, qui sont faits par des professeurs connaissant à fond ces métiers. A l'opposé de l'enseignement fait en classe, chaque élève reçoit une leçon particulière; presque tous les élèves apprennent le dessin géométrique. Les artisans apprennent la projection, enseignée par des expériences. Après avoir dessiné d'apres des modèles de bois, on se sert de bosses. Le cours complet est de trois semestres. On attache beaucoup d'importance à l'ordre et à la propreté dans le dessin. Il y a en tout dix classes.

On donne aux ébénistes des exercices linéaires dans la façon grandeur naturelle. Ils font d'abord une esquisse, puis dessinent les détails à une échelle agrandie, afin de donner une idée des jointures, et ainsi de suite pour tous les métiers.

Se rattachant à cette école, il y a encore seize écoles du dimanche qui ont lieu dans sept bâtiments différents dans la ville. Il y a douze classes différentes représentant chacune un métier différent. Il y a, par exemple, 100 élèves dans la classe des menuisiers.

Le budget des écoles du soir des dimanches est:

Pension des élèves.....	£ 378
Subvention de l'État	1,182
— de la ville	1,318
Total.....	£ 2,878

Cependant, ni en Prusse, ni dans aucune partie de l'Allemagne, les commissaires n'ont trouvé un système d'instruction du soir scientifique et technique, supporté par l'État ou les municipalités, qui puisse être comparé à ceux qui existent en France et en Belgique, ou voire même dans notre propre pays, bien qu'il existe un grand nombre d'écoles supérieures (*Fortbildungsschulen*), où l'on fait des cours portant sur les métiers. On peut expliquer cette absence de classes scientifiques le soir par l'éducation primaire et secondaire, qui est bien plus avancée en Allemagne que dans les autres pays; mais les Allemands ressentent ce manque d'instruction. Ils ont en vue l'organisation d'un système d'instruction technique pour les artisans.

INSTRUCTION DU SOIR EN AUTRICHE

Les classes du soir pour les artisans, en Autriche, ne sont pas, en général, comme en France et en Belgique, aidées par les municipalités; ce sont les corporations, qui sont très nombreuses, qui viennent à leur aide. Les classes du soir sont fondées dans le but de donner aux apprentis une instruction sur les sujets scientifiques des différents métiers. Le cours complet comprend plusieurs années. Ces écoles sont dirigées, en général, par des maîtres appartenant à un métier spécial; et, dans beaucoup d'ateliers, on pose à l'apprenti la condition qu'il suivra ces cours pendant un certain nombre d'années.

On compte, parmi les meilleures de ces écoles, celle des joailliers et celle des tourneurs à Vienne, et l'école du bâtiment.

L'école des tourneurs est essentiellement une école pour les apprentis et compte 170 élèves, qui sont divisés en deux sections : l'une, traitant de la théorie, et l'autre de la pratique. C'est la corporation des tourneurs, très influents, qui lui vient principalement en aide. Cette corporation compte 1,500 membres qui payent chacun 1 sh. 8 p. de cotisation annuelle. L'Etat donne à cette école 50 livres par an; la Chambre de commerce lui alloue également une subvention annuelle, et, lors de son installation, 200 livres lui furent données par l'État.

Tout maître tourneur doit être membre de leur corporation, et tout apprenti doit assister aux cours de l'école. Dans cet état, l'apprentissage dure de trois à cinq ans; actuellement, le cours

complet d'instruction n'est que de deux ans, mais l'on se propose d'y ajouter une année supplémentaire. Les cours sont gratuits. Ils ont lieu le dimanche de huit heures à midi, et, les lundis et mardis, de six heures à neuf heures du soir. Le budget de l'école s'élève à 250 livres. Lors de notre visite, l'école avait déjà fonctionné depuis huit ans. Les élèves suivent un cours rigoureusement prescrit par les autorités de l'école. D'habitude, lorsqu'un enfant quitte l'école primaire, à treize ou quatorze ans, il rentre en place, afin d'apprendre quelque peu la pratique du métier, et ce n'est qu'après un an qu'il rentre dans ces classes. Pendant la première année, les élèves apprennent le dessin, l'arithmétique, la physique élémentaire, la comptabilité, la technologie de leur métier, etc. Pendant la deuxième année, on leur enseigne le moulage, la ciselure, en un mot tout ce qu'un tourneur doit savoir; afin d'arriver à ce but, l'école a une quantité de tours et d'instruments suffisante pour permettre à 20 élèves de travailler en même temps. Un de ces tours était entouré de gradins pouvant recevoir de 50 à 60 élèves : ceci pour permettre aux élèves de suivre les démonstrations pratiques du professeur et d'en entendre les explications. On nous montra quelques travaux faits à l'école même et qui étaient, nous en convenons, parfaits. Le directeur nous dit qu'il était encore impossible d'apprécier le résultat qu'on pourrait retirer de ces derniers cours, car ils n'existaient que depuis deux ans. La raison qui engendra ces classes est que, dans l'atelier, les apprentis ne font qu'une seule sorte d'ouvrage, et, par conséquent, ne peuvent connaître tout leur métier à fond. Les tourneurs de Vienne font beaucoup d'articles de fantaisie et la pipe en écume est une des grandes industries de ces contrées. L'école est dirigée par un comité choisi parmi les ouvriers et les patrons de cette corporation.

Les horlogers de Vienne ont une école semblable; *Jach-Schule*, pour les joailliers et orfèvres à Vienne.

Cette école ressemble en tous points à celle que nous venons de décrire. Elle est dirigée par l'association des orfèvres, qui, seule, lui vient en aide. Ces cours ont lieu les dimanches matin et certains soirs de la semaine; les autorités municipales mettent gratuitement les locaux nécessaires à sa disposition. Cette école compte 150 élèves et est gratuite. Lors de notre visite, elle fonctionnait depuis trois ans et on disait qu'elle avait fait beaucoup de bien.

Le soin que l'on apporte à l'enseignement systématique du dessin est ce qui caractérise cette école. La salle dans laquelle l'on dessine d'après nature peut contenir 56 élèves. Les copies que l'on donne à faire et les modèles sont très bien choisis pour ce genre d'école. Il y a un professeur spécial pour le *repoussé* : il nous a montré de vrais petits chefs-d'œuvre en argent et en cuivre. On enseigne dans la chimie ce qui se rapporte aux métaux. Il y a également un four à creusets qui sert à la métallurgie pratique. Tous les ans, les élèves concourent pour des prix, et l'archiduc Charles-Louis, qui s'intéresse à cette école, contribue à ces récompenses dans une large part. Dans les salles destinées au *repoussé* et à la *ciselure*, il y a des tables de travail semblables à celles que l'on voit chez les graveurs.

(*A suivre.*)

UNE ÉCOLE PROFESSIONNELLE A ELBEUF

Il y a quelques semaines, M. Lucien Dautresme adressait au préfet de la Seine-Inférieure un rapport au nom d'une commission spéciale nommée en vue de la création d'une école professionnelle à Elbeuf. Dans ce travail, M. Dautresme exposait les idées qui militent en faveur de la création des écoles professionnelles et particulièrement en faveur de celle d'Elbeuf. Il est intéressant d'en donner quelques extraits.

« Si quelques personnes répètent encore qu'un métier s'apprend à l'atelier et non pas à l'école, c'est qu'elles n'ont pas suffisamment observé les transformations qui, depuis quatre-vingts ans, se sont opérées dans toutes les branches de la production. Pour ne parler que de l'industrie elbeuvienne, que de changements n'a-t-elle pas subis dans cette période relativement si courte !

« Au commencement du siècle, toutes les opérations qu'elle comporte s'effectuaient à la main. On filait, on lainait, on tondait à la main. Plus tard, surgirent les moteurs mécaniques : d'abord, les manèges que tournaient les chevaux, puis les machines à vapeur. A leur tour, les outils qu'ils actionnaient furent l'objet de perfectionnements nombreux, et c'est ainsi que les *mains à chardon* ont été successivement remplacées par les laineries en bois et les laineries en fer, comme les *forces* par les tondeuses horizontales et les tondeuses verticales.

« Le progrès est un grand destructeur, continue l'honorable rapporteur. Autrefois, l'enseignement professionnel se faisait en quelque sorte dans la famille par une initiation quotidienne, car l'ouvrier travaillait chez lui, et ses enfants apprenaient leur métier insensiblement, presque sans en avoir conscience. Aujourd'hui, la science ne change pas seulement les conditions matérielles du travail, elle change aussi les conditions de l'instruction professionnelle du travailleur. La substitution de l'usine à l'atelier de l'artisan nécessiterait ainsi la création d'écoles où il serait possible de remplacer l'apprentissage familial, qui a disparu.

« A notre avis, continue M. Dautresme, l'école professionnelle devrait être, à proprement parler, une école d'apprentissage méthodique et rationnel, et en état, par conséquent, de fournir aux élèves les moyens d'apprendre et de pratiquer les diverses opérations auxquelles donne lieu l'industrie qu'elle a pour objet d'enseigner. Celle d'Elbeuf serait alors une espèce de « réduction » d'usine ayant à la fois la teinture, la filature, le tissage et les apprêts de toute nature...

« Tous ceux qui suivent avec attention le mouvement de l'enseignement technique en Europe et en Amérique sont frappés de l'énorme développement qu'il y acquiert. Partout on comprend que, pour triompher dans la lutte industrielle engagée entre les peuples, il ne suffit pas d'améliorer l'outillage matériel, il faut encore, il faut surtout améliorer les hommes qui sont destinés à s'en servir. L'emploi des machines, la facilité des communications, le bon marché des transports, ont bouleversé le vieil édifice économique international et tendent à niveler en tous pays les conditions de la production. L'industrie ne vaut plus que ce que vaut l'homme, et l'homme qui vaut le plus est l'homme le plus instruit.

Répandre l'instruction, nous entendons ici l'instruction professionnelle, voilà donc ce qui doit être l'objet constant de nos préoccupations, car c'est par là qu'après avoir relevé notre ville, nous pourrons lui conserver son rang.

« Est-ce à dire que la création d'une école professionnelle soit capable d'y faire renaître, comme par enchantement, l'activité et la prospérité d'autrefois ? Ce serait une erreur de le croire. L'influence n'en apparaîtra qu'au bout de plusieurs années. Et puis, il importe de ne jamais l'oublier : si l'action des pouvoirs publics peut aider efficacement l'initiative privée, elle ne la supplée pas. Avant tout, il faut que chacun de nous s'applique à travailler. »

LES EXPOSITIONS RÉGIONALES

Il serait superflu de rappeler ici la place importante que la France a toujours tenue dans les grandes expositions internationales. Nos succès à Vienne, à Melbourne, à Amsterdam n'ont pas été oubliés par nos lecteurs. A Anvers, nos exposants ont brillamment défendu une fois de plus devant l'étranger la vieille réputation de l'industrie française.

Mais il est d'autres expositions autour desquelles on fait généralement peu de bruit et qui pourtant sont pour nos industries locales des stimulants précieux : je veux parler des expositions régionales.

Elles ont pris depuis dix ans un heureux et utile développement et ont produit des résultats dont il y a lieu de se féliciter. Sans parler des grandes expositions universelles comme celles de Bordeaux en 1882 et de Nice en 1883-1884, organisées dans des conditions exceptionnelles, il nous suffira de citer celles qui ont été ouvertes dans les divers départements depuis 1880 pour montrer combien l'industrie française, qu'on accuse un peu trop d'indifférence et de routine, cherche à profiter de tous les moyens d'expansion qui sont à sa portée.

En 1881, huit expositions régionales industrielles ont lieu à Amiens, Saint-Florentin, Chalon-sur-Saône, Saint-Brieuc, Alençon, Épinal, Cahors et Pau. Six autres sont encore organisées en 1882 à Avignon, Nîmes, Lille, Saint-Lô, Draguignan et Niort. Neuf en 1883, à Villeneuve-sur-Lot, Troyes, Blois, Vannes, Aurillac, Foix, Amiens et Marseille. Sept en 1884, à Brest, Rodez, Bourbonne-les-Bains, Saint-Omer, Thiers, Tonnerre et Rouen. Enfin, cette année, nous avons eu les expositions de Montpellier, Beauvais, Vesoul, Moulins et Angoulême.

Les expositions régionales ou locales peuvent avoir une influence sérieuse sur le développement industriel d'un pays, et il est bon de les encourager.

Jusqu'à ce jour elles ont été un peu abandonnées à leurs propres forces. Organisées, pour la plupart, à l'occasion des concours régionaux agricoles qui ont lieu tous les ans dans un certain nombre de départements, les frais en ont été supportés soit par les villes et les départements où elles ont été instituées, soit par les chambres de commerce, soit enfin par des sociétés industrielles ou scientifiques. Le gouvernement n'a jamais pris une part directe à leur installation. Sans doute, il leur a accordé son appui moral dans la plus large mesure possible ; mais cela n'est pas toujours suffisant, et les encouragements platoniques qu'il leur a donnés pourraient utilement être remplacés par une subvention pécuniaire si minime qu'elle fût.

Malheureusement le crédit dont le ministère du commerce dispose ne lui permet d'allouer, chaque année, aux expositions régionales que quelques médailles : généralement une médaille d'or, deux ou trois médailles d'argent et une dizaine de médailles de bronze pour chacune d'elles.

Peut-être y aurait-il mieux à faire, et le ministère du commerce pourrait-il s'intéresser d'une manière plus complète à leur organisation et à leurs résultats. Il devrait se garder, évidemment, d'entraver ou d'étouffer l'initiative locale ; mais une certaine direction centrale pourrait avoir une grande utilité. Elle activerait, dans une certaine mesure, les efforts de la production nationale et, réunissant ces tentatives séparées, leur donnerait une unité qui en augmenterait la puissance. On ne tarderait pas à s'apercevoir alors combien il

serait facile d'annexer chaque année des expositions industrielles aux douze concours régionaux agricoles institués par le ministère de l'agriculture.

En effet, on pourrait compter, pour la plus grande partie des frais, sur le concours des villes et des chambres de commerce, qui sont les premières intéressées aux succès de ces expositions.

MUSÉES

Un don au musée Carnavalet. — M. Adolphe Guillon vient de faire don au musée historique de la ville de Paris (musée Carnavalet) d'une curieuse collection d'assiettes de faïence de Choisy et de Wedgwood, ornées de dessins imprimés sous couverte, dont quelques-uns sont signés N. L. Rousseau et datés de 1813.

Ces dessins représentent : l'Hôtel de Ville de Paris, le Palais-Royal, le palais du Sénat, la colonnade du Louvre, l'Hôtel des Invalides, le Jardin des Plantes, etc.

D'autres sont ornées des portraits de personnages et souverains français et étrangers : Louis XVI, Louis XVII, Marie-Antoinette, Louis XVIII, le duc d'Artois, le duc d'Angoulême, le roi de Prusse, l'empereur d'Autriche, le général Sacken, etc.

Ce don comblera une lacune des collections municipales, car le musée ne possédait pas encore d'assiettes représentant « nos amis les ennemis ».

Le Musée du Nord a Stockholm. — Ce Musée est formé des collections réunies depuis 1857 par le philologue Hazelius et léguées par lui au peuple suédois en 1879. Hazelius voyageait beaucoup. En 1857, il visita la Dalécarlie et y vit de nombreux objets d'art. Il y revient en 1871, après la mort de son père, constata que beaucoup de ces objets avaient déjà disparu, et résolut de les sauver de la destruction, en les achetant successivement. Il consacra toutes ses ressources, qui étaient modestes, à la réalisation de ce projet. En 1879, il possédait déjà plus de 26,000 objets divers, livres, planches gravées, plaques, figures ethnographiques, etc. Il offrit le tout à l'État, moyennant le remboursement des dettes du Musée. L'État refusa de souscrire à cette condition. Hazelius fit alors don de ses collections à la nation suédoise, en se rendant lui-même responsable des dettes qui s'élevaient à près de 100,000 francs. Mais il n'eut pas longtemps à supporter cette charge. Dès 1880, une société fut fondée et les cotisations furent bientôt assez nombreuses pour dégrever en partie le donateur. En 1882, le roi donna, à l'entrée du jardin zoologique de Stockholm, un emplacement pour y bâtir un édifice digne de ces trésors. Pour subvenir aux frais de construction, Hazelius organisa une loterie nationale. L'exposition des lots eut lieu en juillet 1884. Elle ne réussit pas aussi complètement qu'on l'avait espéré, car il fallait réunir près de 4 millions de francs. En vue d'obtenir le complément, Hazelius publie un ouvrage illustré sous le titre de *Souvenirs du Musée du Nord*, dont les huit premières livraisons ont paru et se vendent chacune 2 couronnes suédoises (environ 3 francs).

Le rédacteur en chef gérant : Victor Champier.

Paris. — Typ. A. Quantin, 7, rue Saint-Benoît.

PROMENADE EN BOIS, SCULPTÉ DU SALON DE L'ÉCOLE DE BŒUF

L'ART DE LA SOIE

TISSUS, BRODERIES, TAPISSERIES

I

LES CLASSIFICATIONS TEXTILES DES ANCIENS. — LES DÉCORS DE LA SOIE EN GRÈCE ET A ROME

PARLANT des étoffes précieuses au premier rang desquelles se placent les soieries, les écrivains classiques ont adopté certaines dénominations qui peuvent servir de base à une bonne classification textile.

Ces dénominations, très simples, peu nombreuses, constituent toute la terminologie textile des anciens. Elles sont empruntées, non au système de fabrication ou à la conformation du tissu, comme cela eut lieu pour les étoffes de la période ogivale, et à plus forte raison pour celles des temps modernes, mais au genre du dessin inséré dans l'étoffe par le travail du tissage *(intertextæ)* ou par celui de la broderie *(acupictura)*.

Ainsi, sous le nom générique de *pallium, pallia*, donné par les auteurs latins des pre-

miers siècles aux étoffes en général, quelles que fussent leur texture, leur provenance ou leur destination, on distingue, pour les soieries, trois genres principaux qui embrassent tous les produits de l'industrie textile des anciens [1].

Le premier, orné de figures géométriques simples, comprend les *pallia cum rotæ*, ornés de roues ; *circumrota*, d'une succession de roues ; *scutulata*, d'écussons losangés ; *quadrapula*, *quadrapola*, *exapula*, *octapola*, etc., ornées de figures carrées, hexagones, octogones, etc., *virgatum* ou *virgata*, à rayures. Ces étoffes correspondent à ce qu'on appelle aujourd'hui : armures, étoffes à dispositions, rayées, quadrillées, etc.

Les figures géométriques dérivées du cercle, du carré et du triangle forment, comme on sait, l'élément fondamental du décor des tissus primitifs. C'est le cadre qui renferme les monstres fantastiques, les animaux, seuls ou affrontés, les fleurs, plantes ou autres ornements qu'on y voit si souvent représentés et qui constituent, pour ce fait, un deuxième genre décoratif.

Dans ce deuxième genre, se trouvent les types les plus répandus et les plus abondants. Ce sont les *pallia cum griffonis*, ornés de griffons ; *cum leonis*, de lions ; *aquila*, d'aigles ; *cum bestiis et avibus*, de bêtes et d'oiseaux, etc., etc. La zoologie textile des premiers siècles est aussi nombreuse que variée. Outre les aigles, les lions, les griffons, d'une représentation populaire, on voyait, comme dans les ouvrages de sculpture et de peinture de l'époque, des tigres, des léopards, des basilics, des licornes, des girafes, des cerfs, des paons seuls ou montés par des hommes ; des serpents, des faisans, des perroquets, des hirondelles, des canards, des éléphants et autres animaux de la Perse et de l'Inde ; des pommes d'or ou oranges, des buffles, des bœufs, des roses, des fleurs diverses, arbres et arbustes ; des palmes, des hommes et des chevaux, des hommes au milieu d'autres ornements, des épées, des barres ou bandes des compas, des étoiles, etc., sans oublier les dessins empruntés aux figures de nos cartes à jouer, le cœur, le carreau, le trèfle, le pique, fréquemment représentés sur les tissus byzantins.

Dans les étoffes du troisième genre, les *pallia cum historia*, c'est-à-dire à histoires, l'imagination des anciens se donne libre carrière. Non contente d'emprunter aux trois règnes de la nature des sujets décoratifs, elle s'exerce sur un champ plus vaste. Véritable pinceau, la navette intelligente et habile des gynéçaires tente, avec succès souvent, la reproduction des grandes scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament. La vie de la sainte Vierge, l'histoire des Apôtres, des saints et d'autres sujets mystiques apparaissent également sur les *Serica Vestes*, ainsi que des portraits des grands personnages de l'Église, papes et évêques, des inscriptions, etc.

Astérius, saint Jean-Chrysostome, et plus tard Anasthase le bibliothécaire, ont laissé une nomenclature importante des sujets religieux figurés sur les étoffes contemporaines. Mais ces étoffes historiées, hâtons-nous de le dire, ne sont pas l'œuvre unique du métier (*opus pectineum*). Bien souvent la broderie, prêtant le secours de son art à l'exécution de son œuvre, venait aider le tisseur à parfaire le modelé de ses figures dans les scènes trop compliquées. Car, malgré l'habileté pratique et le talent reconnus des artisans des gynécées, on ne saurait expliquer, sans la collaboration du brodeur, la reproduction de certains sujets ressortissant au domaine de la peinture plutôt que du tissage. Ces traditions de travail se retrouvent encore, au XIVe siècle, dans les œuvres de la Gild de Cologne :

1. Déjà le code théodosien avait divisé les soieries en trois catégories suivant le type du dessin :
Les *scutata serica* (de Scutata), soieries à figures géométriques.
Les *serica variis coloribus*, ornées de fleurs et de sujets variés polychromes.
Les *sigillata serica*, soieries imprimées à images, personnages ou animaux.

orfrois, chaperons, manipules, devants d'autel, mi-partis brodés et tissés sortis des ateliers rhénans, attestent l'union parfaite des deux arts.

Outre la broderie et le tissage, les anciens avaient encore recours à la peinture et à l'impression; mais les exemples de ce dernier mode d'illustration textile ne sont guère connus autrement que par les livres qui en ont parlé. Citons, par exception, le damas chinois jaune imprimé en couleurs, exposé dans la section orientale. Nous reviendrons, en temps et lieu, sur cette pièce curieuse, contemporaine des Ptolémées.

Le *pallium* des auteurs latins devient le *paile*, *paille* ou *poêle* des siècles postérieurs. C'est sous cette dénomination, quelquefois accompagnée d'indications plus précises, que les comptes royaux, les romans chevaleresques, les inventaires mentionnent les draps d'or, d'argent et de soie. Un autre terme non moins courant, le mot *tiraz*, est aussi employé concurremment avec le mot poêle pour désigner les soieries. La contexture du tissu, sa couleur, sa provenance commencent à tenir une certaine place dans la description des soieries, dont l'usage se généralise peu à peu dans les classes élevées. Des espèces variées apparaissent sous des noms, la plupart arabes, inconnus auparavant. Les plus répandus sont: le *Samit*, le *Ceudal*, le *Siglaton*, le *Camocas*, le *Diaspre*, le *Thabit* ou *Zatabiz*, l'*Escarimant*, le *Bofu*, le *Bougran*, le *Baldaquin* ou *Baudequin*, le *Mustabet*, les draps d'*Arest* et d'*Ache*, de *Nac* ou *Nachiz*, de *Tartarie*, etc.

Presque toujours indiquées, les couleurs sont aussi plus nombreuses; une sorte de hiérarchie s'établit entre elles comme entre les tissus, et le substantif de ces derniers, pour les plus usités, est souvent omis. Ainsi, dès le XIIIe siècle, on disait un *blanc*, un *blanc gris*, un *noir*, un *bleu*, un *pers*, un *vert*, etc.

Sous des noms différents: satin, taffetas, damas, brocart, velours brocatelle, les mêmes étoffes reparaissent plus tard avec d'autres formes décoratives. Car, il faut bien le dire, si les noms changent, le fond reste à peu près le même pendant de longs siècles.

Technique. — Les tissus parvenus jusqu'à nous et sortis des ateliers persans, romano-byzantins et arabes, antérieurement au XIIe siècle, appartiennent presque tous à la classe des tissus façonnés.

Leur technique, néanmoins, est peu variée. Avec le taffetas, l'armure dominante, pendant la période romane, est le lancé-croisé ou sergé; puis vient le damas, puis le lampas et à la suite le satin. La simplicité des métiers ne permettait pas d'ailleurs une grande variété de combinaisons techniques; l'ouvrier suppléait à l'insuffisance des moyens par son adresse, son habileté, son intelligence, car la plus large part lui revient dans l'exécution.

La répartition du travail par spécialité paraît avoir été la règle des ateliers anciens. Tel métier organisé pour telle ou telle étoffe, supposons un damas ou un tiraz, avait son personnel dressé à cette fabrication, et, pendant des années, il produisait la même étoffe ornée du même dessin. Un changement de dessin impliquait une étude nouvelle, la mise en carte était inconnue. De là l'uniformité décorative des étoffes anciennes où l'on retrouve quelquefois le même dessin, répété exactement ou à peu de chose près, à des époques bien différentes et souvent très éloignées. De là aussi les inégalités de découpure et de réduction bien visibles dans les dessins à retour, dont la moitié retournée est assez rarement conforme à l'autre. C'est même une des caractéristiques du système de tissage usité en ce temps-là que cette imperfection relative par laquelle un œil exercé pourra toujours reconnaître une étoffe originale de la contrefaçon moderne.

Les tissus monochromes sont moins fréquents que ceux à deux et trois couleurs. On en connaît dont le dessin comporte de cinq à six couleurs. C'est le maximum.

Quel qu'en soit le nombre, les couleurs sont distribuées entre la chaîne et la trame, et

par une combinaison d'armures[1] incorporées dans l'étoffe, *intertexta*. L'intervention d'une ou de plusieurs trames indépendantes, qui constitue ce que nous appelons *broché*, est une exception très rare.

Nous avons examiné beaucoup de monuments textiles de la plus haute époque ; à part les fils d'or et d'argent, nous n'y avons pas constaté la présence du broché proprement dit : toutes les trames de couleur, dans les dessins polychromes, sont lancées, c'est-à-dire liées au corps de l'étoffe. Il faut presque descendre jusqu'à la fin de l'ère ogivale, pour trouver l'*espolinage*, mot par lequel on désignait autrefois le travail que nous nommons aujourd'hui *broché*[2]. Et encore n'est-ce qu'un espolinage timide, rudimentaire, participant de la broderie, comme dans certains velours du musée d'art et d'industrie de Lyon. Dans l'étude des tissus, aucun détail n'est à négliger. Celui-ci a son importance, en ce qu'il marque l'évolution profonde qui se produisit plus tard dans l'art du tissage, à la suite des innovations du Lyonnais Dangon.

Les Romains donnaient aux étoffes multicolores, historiées, le nom de *polymitus :* mot à mot, tissé avec des fils de plusieurs couleurs, en d'autres termes, couvert de dessins variés. On appelait *polymitarii* les ouvriers qui fabriquaient cette classe d'étoffes façonnées et *ars polymita* l'entente de cette fabrication, élevée à la hauteur d'un art.

Les étoffes simples à dessins géométriques s'exécutaient à la marche, par une disposition spéciale du corps du métier. Les autres, à dessins compliqués et multicolores, nécessitaient l'emploi de la tire sous une forme quelconque, et, comme nous l'avons dit plus haut, l'intervention constante de l'ouvrier pour le choix des fils de chaîne à faire agir. De nombreux monuments textiles sont là pour attester que ce système de tissage, usité de temps immémorial en Chine, fut également connu des ouvriers persans, arabes et byzantins.

Et même, les mots anciennement en usage parmi les Arabes étant significatifs ; nous ne serions pas surpris que le nom de palais ou hôtel du Tiraz, *Khalat-el-Tirazi,* donné aux ateliers siculo-arabes, rappelât, au figuré, l'action de tirer les cordes à l'aide desquelles on soulevait la chaîne de manière à obtenir la représentation des dessins d'animaux, fleurs et ornements qu'on voit sur les étoffes de ces temps reculés.

Hughes Falcand, qui visita, au XIIe siècle, ces ateliers célèbres, décrit avec admiration les soieries façonnées aux couleurs variées qu'on y fabriquait par plusieurs genres de tissage : *Multiplici texendi genere coaptantur*. Il cite, entre autres, des étoffes historiées dont le décor comportait jusqu'à six couleurs (*hexamitum*), étoffes qui exigeaient, par suite, une pratique et des efforts exceptionnels : *majorem artificium industriam,* dit Falcand.

Par quel moyen ou *artifice,* autre que la tire, aurait-on pu obtenir dans le corps du tissu l'insertion des trames de nuance ? Car nous partageons sans réserve l'opinion de M. Ernest Pariset[3] sur la signification du mot *hexamitum*, pris dans le sens de couleur. Et cette interprétation, conforme à l'esprit du texte, paraît d'autant plus rationnelle que la terminologie textile durant la période romane emprunte ses vocables au genre de des-

1. En théorie, on appelle armure l'ordre dans lequel se produit l'écartement des fils de chaîne pour laisser s'opérer l'insertion de la trame. Les fabricants donnent aussi le nom d'Armures aux étoffes dont les dessins sont l'unique résultat d'une disposition particulière des fils de la chaîne.

2. « .... Plus sur ung aultre mestier, une pièce appelée thoile d'argent *espolinée* d'or fillé... » (Description des étoffes fabriquées par Claude Dangon, maître ouvrier de la fabrique de Lyon. — B. B. Actes consulaires, 15 février 1613.)

Cependant le mot broché, probablement appliqué dans son sens technique, se lit dans un inventaire du commencement du XVe siècle : « V Baudruche Trente marchand demeurant à Paris, pour la vendue et délivrance de V pièces de veluïau noir, broché d'or... » Comptes de la cour de Bourgogne, ann. 1416.

3. E. Pariset, *Histoire de la soie*, t. II, p. 378.

sin, à la couleur ou à la provenance du tissu, abstraction faite de sa conformation technique.

N'est-il pas curieux de voir, à cinq siècles de distance, les échevins lyonnais se servir indistinctement de la méthode descriptive de Falcand, et constater la beauté des étoffes façonnées par l'artifice de la tire que maître Claude Dangon soumet à leur examen, en relevant avec soin le nombre des couleurs de dessin, sans s'occuper de la quantité de fils de chaîne ou de trame qui entrent dans leur texture?

Le mot *tiraz* s'appliquait aussi à une étoffe de prix ordinairement façonnée d'une inscription. On disait un *tiraz*, comme on dit aujourd'hui un *gobelin*, pour indiquer une tapisserie fabriquée d'une certaine façon dans la manufacture de ce nom. Une triple signification s'attacherait donc au terme arabe : l'atelier, le produit, le mode de fabrication.

Nous voyons, au surplus, employé au même sens que « pailes » dans les romans chevaleresques, le mot *tires, tirez, tyres,* qui n'est autre que le mot arabe francisé; il désigne toujours certaines soieries façonnées de provenance étrangère.

Je vous dorroi en or fin et mangon,
Tirez de paile de soie et cigleton.

(*Roman de Guillaume d'Orange.*)

Or et argent lor donna a planté
Tyres et pailes des meillors d'outre-ner.

(*Amis et Amiles,* éd. du docteur Conrad Hoffman.)

Assez lor done rouge or et argent cler,
Tires et pailes et hermins engolez.

(*Roman de Garin de Loherain.*)

Le mot arabe est donc resté dans notre langue et y a conquis par l'usage droit de bourgeoisie. Il vient accroître la liste nombreuse des termes industriels d'origine sémitique dont nous faisons chaque jour emploi. Au XVIIe siècle, on le retrouve dans la plénitude de sa double signification technique parlante, précisée par des actes officiels qui nous dispensent d'insister sur l'analogie d'idées et de faits que nous venons de signaler.

II

LES PHASES DE L'ART DU TISSAGE

L'art du tissage parcourt trois grandes phases techniques :

1° *Haute lisse ou métier vertical.*

Forme primitive du métier à tisser. Son origine se perd dans la nuit des temps. Les tissus découverts dans les nécropoles de la haute Égypte en montrent l'application aux étoffes usuelles. On peut dire que le premier tissu fabriqué au métier fut une tapisserie.

2° *Basse lisse simple ou métier horizontal.*

D'origine égyptienne? Etoffes unies et armures. — Employée en même temps que la haute lisse aux étoffes courantes.

2° *bis*. *Basse lisse avec un système de tire.*

Pour les étoffes façonnées. D'origine chinoise et fort ancienne dans ce pays. Pratiquée avec habileté par les Byzantins, les Arabes et plus tard par les Italiens. Le moyen âge ne connut pas d'autres métiers.

Perfectionné et développé par Claude Dangon, le système de la tire par l'adjonction du *simple* reçoit à Lyon, au XVIIe siècle, une application large, intelligente, qui transforme la fabrique du façonné.

3° *Basse lisse avec la mécanique Jacquart remplaçant la tire.*

C'est la forme actuelle, universellement connue, du métier à tisser.

A côté des métiers employés à la fabrication des étoffes de vêtements et de mobilier, il y avait, à l'usage des dames, d'autres métiers portatifs, de petite dimension, qui servaient à la confection des lacs, galons, rubans et autres menus ouvrages de tissuterie. Les monastères et les châteaux avaient leurs ateliers de tissage et de broderie.

La *Revue des Arts décoratifs* a reproduit, dans un précédent volume, un de ces ateliers de tissage vers la fin du XVe siècle, d'après une miniature allemande dont le musée d'art et d'industrie à Lyon possède un fac-similé [1].

Au premier plan, dans un intérieur de style ogival, trois dames nobles et une suivante sont occupées à des travaux divers concernant l'art de tisser.

La première (la maîtresse du logis?), assise dans une chaïère, travaille à un métier à chaîne verticale ou de haute lisse, dont la structure très sommaire se rapproche des métiers antiques de la Grèce et de l'Égypte.

Deux piliers de bois fixés à une base et traversés par deux rouleaux ou ensouples servant à maintenir la chaîne, voilà le bâti dans toute sa simplicité. A l'un des piliers sont accrochées la navette et les forces. La portion tissée de la pièce, un riche brocart à dessin rouge et or, vient s'enrouler sur l'ensouple supérieur, de sorte que la partie du tissu à laquelle travaille l'ouvrier se trouve tournée en bas, au rebours de ce qui se pratique aujourd'hui. Le tassement de l'étoffe se fait ainsi de bas en haut. Cette disposition n'est pas précisément nouvelle, puisqu'on la retrouve chez les anciens peuples de l'Orient et de l'Occident; mais nous n'avons pas eu occasion de la constater à une époque aussi rapprochée [2].

Remarquons qu'il s'agit ici d'une véritable *œuvre de tapisserie*, comme il s'en exécute dans notre manufacture des Gobelins.

La deuxième, également assise, mais sur un siège très bas, tient sur ses genoux un métier de petite dimension, portatif, dont la chaîne tendue horizontalement est fixée aux extrémités sur deux rouleaux, comme dans le précédent. Un métier à peu près semblable est figuré sur plusieurs frontispices de patrons de broderie publiés soit à Venise, soit à Lyon, dans la première moitié du XVIe siècle. Mais pas plus que dans l'autre le peigne n'apparaît. Le travail participe à la fois de la tapisserie et de la broderie par le maniement direct des fils de la chaîne et de l'espolinage qui en est la conséquence.

On a donc là, sous les yeux, un spécimen incomplet sans doute, mais suffisant de

1. Cette miniature a été gravée dans la *Revue des Arts décoratifs*, n° de septembre 1882, accompagnée de plusieurs spécimens très curieux de métiers à tisser du moyen âge empruntés à des manuscrits, et communiqués par M. Alfred Darcel, l'éminent administrateur de la manufacture des Gobelins (aujourd'hui directeur du musée de Cluny).

2. Hérodote signale cette particularité que les Egyptiens, contrairement aux habitudes reçues, frappent de haut en bas pour réduire l'étoffe, le tissu étant formé à la partie inférieure du métier. C'était une innovation.

l'*opus plumarium* qui servait à fabriquer les lacs de soie, ceintures, rubans, galons et orfrois de petite largeur. Il fallait certes une singulière habileté et un grand sentiment de l'art pour espoliner sur une machine aussi peu compliquée les ouvrages de ce genre que le moyen âge nous a transmis et dont il reste encore de rares spécimens dans les musées et les collections.

La troisième personne, représentée par le miniaturiste sous les traits de la Vierge, est occupée à la préparation des fils d'or, qui entrent pour une grosse part dans la texture des étoffes que nous voyons tendues sur les métiers. De ses doigts agiles elle saisit le fil de soie et l'enroule sur une bobine revêtue de son enveloppe d'or, papyrifère ou métallique. Une jeune suivante, agenouillée, lui présente d'une main de longs ciseaux pour couper le fil monté et tient en réserve, de l'autre main, une bobine couverte de fil prêt à recevoir la dorure. A ses côtés, une boîte ouverte reçoit les bobines pleines.

Le miniaturiste, en peintre consciencieux, n'a garde d'omettre le mobilier de l'atelier: chaise garnie de cuir de Cordoue, chandelier à trois bobèches avec son réflecteur historié, le lavabo en cuivre martelé et le linge à essuyer les mains; rien n'est oublié, pas même les armoiries du maître de céans.

Au deuxième plan, il nous montre la fileuse d'or, agenouillée dans la chapelle du château, priant avec ferveur avant de reprendre le travail quotidien.

Telle est dans son ensemble cette curieuse miniature qui met en lumière une des phases les plus intéressantes de la vie intime des châtelaines d'autrefois. Nobles dames et damoiselles dont les loisirs, employés à d'utiles travaux, ont laissé maintes œuvres délicates et charmantes marquées au coin d'un art aussi ingénieux que distingué.

III

LES MATIÈRES MÊLÉES A LA SOIE

La matière des fils de chaîne et de trame qui composent le tissu est quelquefois indiquée par *holosericum, subsericum, tramosericum*. Ces mots indiquent la présence de tissus de soie pure ou de soie mélangée.

Holosericum, désigne une étoffe à chaîne et trame de soie.

Subsericum, une étoffe dont la chaîne est de soie et la trame de coton, de lin ou laine.

Tranmosericum, mélangée en sens contraire; trame soie, chaîne coton, laine ou lin.

Héliogabale fut le premier Romain qui porta des vêtements tout de soie. Avant lui, dit Lampride, la soie n'y entrait que pour moitié, et c'est la *chaîne* seulement qui était formée du fil soyeux.

Au temps d'Ammien-Marcelin, l'emploi de la soie comme *trame* est au contraire plus fréquent.

Les étoffes mélangées de lin et de soie étaient si légères et si fines que Grégoire de Nazianze les qualifie d'étoffes aériennes. Ces étoffes, fabriquées à Cos, rivalisaient de déli-

catesse avec les Byssus qui paraissent être, pourtant, le dernier mot de la légèreté. Leur transparence les faisait rechercher des femmes de plaisir, chanteuses et danseuses, dont les formes restaient facilement visibles à travers ces voiles. (Voir les peintures de Pompéi et d'Herculanum.)

On sait que les matrones romaines, d'après Pline, parfilaient les étoffes sériques pour en diminuer l'épaisseur ou pour fabriquer avec la matière qu'elles en tiraient de nouveaux tissus plus légers, plus transparents, sortes de gazes ou de mousselines de soie. Les Phéniciennes se livraient au même travail au moyen d'une aiguille.

De ce travail patient et ingénieux on peut induire que le tissage des soieries n'était pas inconnu dans la capitale de l'empire romain d'Occident. La fabrication devait y atteindre une certaine perfection, car l'action de composer un tissu avec des débris déjà utilisés appartient à une technique avancée. Au surplus, n'existait-il pas à Rome un *ars polymita*, c'est-à-dire l'art de varier le coloris et le dessin d'une étoffe par le jeu des lisses? Le *polymitus* n'était que l'expression nominale, le substantif par lequel on désignait les ouvrages de ce genre.

Lorsque l'industrie de la soie, de chinoise qu'elle était pendant les premiers siècles de notre ère, passa aux mains des Persans et des Arabes et surtout pendant la domination de ces derniers, les mélanges prirent un essor considérable. Dans la plupart des étoffes de fabrication arabe, le lin est mêlé à la soie tantôt comme chaîne, tantôt comme trame. Ce lin, grossièrement filé, atteint parfois le volume de véritables ficelles; aussi bien n'ont-elles plus, ces étoffes dégénérées, la finesse ni la légèreté de celles auxquelles Grégoire de Nazianze fait allusion. Cependant les étoffes de soie pure (*Holoserica*) sont moelleuses, épaisses, faites de bonne matière et d'une excellente fabrication. Un des plus remarquables spécimens à ce point de vue est certainement une chasuble en damas vert du musée d'art et d'industrie de Lyon. Comme étoffe on ne peut rien voir de plus beau, d'un toucher plus souple, plus doux, plus moelleux.

Le coton, la laine, le lin, le poil de la chèvre, le duvet du chameau ne sont pas les seules matières que l'on voit mariées, dans les étoffes du moyen âge, au fil précieux du *bombyx mori*. L'or, l'argent, les perles, les gemmes y figurent, ainsi que les plumes d'oiseaux. Le crin apparaît aussi, mais plus rarement. De vieilles chroniques françaises placent même la barbe et les cheveux parmi les matières textiles que mettaient en œuvre, au XIIe siècle, de gracieuses mains.

Bien des hypothèses ont été formées sur la nature du fil d'or des *serica vestes*. Nous croyons devoir reprendre ici, en les complétant, les observations que nous avons déjà publiées sur cette intéressante question, comme réponse aux interrogations posées par nos savants devanciers.

L'or s'employait de différentes manières:

1° Sous la forme de plaques très minces battues au marteau, appliquées sur l'étoffe même et fixées soit par la broderie, soit par une sorte de gaufrage (*or de batteure*).

Les mosaïques, les miniatures et les ivoires, entre autres, montrent l'or de batteure sous cette forme de plaques adhérentes au tissu, ordinairement serties d'un ou de plusieurs rangs de perles.

C'est le procédé le plus ancien. Les Byzantins et les Mérovingiens l'employaient fréquemment. A Tongres, on conserve un fragment de tissu du XIe siècle, figuré de serpents et d'oiseaux *rehaussés de plaques d'or* disposées de façon à imiter les muscles et les os. (Thys, Broderies et tissus anciens trouvés à Troyes.)

Ce procédé était encore en usage pendant l'ère ogivale.

D'après M. Raine, on trouva dans la succession de Hugues Pudsey, évêque de Dur-

BRODERIES XVIme SIÈCLE

GOUTTIÈRE DE LIT A MOTIFS HÉROÏQUES

BRODERIE SURTAILLÉE EN RELIEF SUR VELOURS VERT POURFILÉ D'OR

(Collection du Musée des arts décoratifs)

ham, mort en 1194, des chasubles de taffetas rouge, *brodées de feuilles d'or*, de besants, de grosses perles et de perles précieuses [1].

Les comptes royaux [2], année 1389, renferment cette autre mention : Pour iij marcs, xvij esterlins et ob. d'or fin, a xxiij quaras, baillé à Estienne d'Espernon, orbateur pour aplatir et mettre en plate, pour mettre et tailler en forme de fleurs de genestes pour *assoir* sur deux pourpoints de broderie pour le roy. — viij^{xx}v, liv. xii s. ix d. p.

2° En lames mêlées à la trame du tissu.

Tels sont les restes de dorure des vêtements de soie recueillis sur les ossements de Charlemagne à Aix-la-Chapelle. L'or, employé à l'état pur, est découpé en lames très étroites retordues de manière à former comme un fil trait.

Trois siècles après la translation dans l'église Saint-Pierre du corps de saint Wulfran, évêque de Sens (mort en 728), l'or du vêtement qui recouvrait les reliques du saint, fondu vers 1027, produisit une once et demie (F. Michel, Recherches, I, 156).

3° En lames enveloppant un fil de soie, comme notre filet.

Ce montage, qui prit le nom d'or retors au xvie siècle, est fort ancien. Mais pour lui assurer une date un peu précise, il nous faut venir en Gaule, car les écrivains latins ou grecs qui mentionnent le mélange de l'or avec la soie ne parlent pas de ce détail industriel.

Le travail de l'or filé sur soie, décrit par l'évêque de Clermont, ne s'était guère modifié durant le moyen âge, ni même pendant la Renaissance. Voici, d'après Étienne Binet *(Essay des merveilles de la nature)*, les opérations successives auxquelles il donnait lieu vers la fin du xvie siècle :

« Quand l'or a esté tant battu qu'il n'en peut plus, on le porte aux coupeuses et aux filandières. Celles-là prennent les feuilles battues et les coupent par le long, d'une extrême vitesse, assurance et uniformité, et le tout en se ioüant, et quasi en n'y songeant pas, ce qui se fait par le moyen de certaines forces faites à cet usage, et tenant entre les doigts de la main gauche un certain engin de toile noire, et des filets attachez, en façon que les forces coupent également, et ne peuvent ny entamer trop avant, ni avec espargne trop grande, restrécissant ces filets d'argent doré. Une fille en coupe plus que deux n'en sçauroient filer, pour diligentes qu'elles puissent estre. »

Et l'auteur ajoute :

« Tout ce grand artifice va finalement aboutir à cette gentille tromperie, de faire du fil d'or qui cache deux cens fois plus d'argent et de soye qu'il ne pèse, et cependant semble tout d'or. Au reste on tend par la chambre de la soye jaune à plusieurs doubles, le bout desquels filets sont entre les mains des filandières, qui ont au doigt indice de la main gauche une espèce de dez, à plusieurs petits canaux faits en rond, là prenant le fil d'or, couchent le bout du côté de l'argent sur la soye, et de la droite donnant, et piroüettant le fuseau, en moins de rien couvre toute cette soye d'or, sans qu'il y paraisse un seul brin d'argent, ou de soye cachée, et cela est si uny, si serré, si délié qu'on iureroit qu'il n'y a que de l'or filé, et fort subtilement, et cependant la soye toute seule estoit plus grosse que n'est après la soye couverte de ce fil d'or, qui l'estreint et la serre par le moyen du fuseau et du dez. »

Plus explicite, Sidoine Apollinaire, dans sa description de la maison de campagne de Pontius Leontius, située au confluent de la Dordogne et de la Garonne, nous apprend

1. Vie de saint Guthbert, par James Raine... Durham, 18.6, in-4e, fig., p. 34. — Cité par M. Francisque Michel, *Recherches sur le commerce, l'usage et la fabrication des étoffes de soie.*

D'autres vêtements étaient littéralement couverts d'or en feuilles.

2. De Laborde. Notice des émaux, bijoux et objets divers exposés dans les galeries du Louvre, Documents et Glossaire.

comment ce mélange était entendu. Il montre la femme du maître de la maison, dans son gynécée, filant de nombreuses quenouilles à la syrienne, enroulant des fils de soie sur des cannes légères et *entrelaçant l'or ductile sur une trame fauve* [1]. Nous citons ce passage pour bien marquer la réelle ancienneté de l'or battu découpé en lames et monté sur fil de soie. Toutefois, nous n'avons pu en constater la présence dans un document textile contemporain du poète.

Tous les tissus de cette époque reculée décrits par les auteurs anciens ou modernes, et ceux que nous avons eu l'occasion d'examiner (le musée en possède un du IVe siècle) sont sans dorure. Mais postérieurement, à partir de l'époque carlovingienne, il y a de fréquents exemples de l'emploi du filet d'or pur, notamment dans la broderie. Le musée de la Chambre en renferme quelques-uns.

4° En fil trait passé à la filière. Tel était l'or de Chypre, *Aurum Cyprium*, si souvent nommé au moyen âge et célèbre au XIVe siècle [2].

L'or de Chypre, trait ou aplati en lame, avait sa contrefaçon à Gênes et ailleurs. Ces contrefaçons conservaient le nom d'or de Chypre, sans y avoir aucun droit; mais la vente en était réglementée à l'étranger, ainsi que nous le voyons par un article des statuts du corps des merciers de Paris.

« 1407. Tous marchans quelconques repairans et habitans en la ville de Paris et autres marchands demeurans hors la ville de Paris, qui s'entremectront de vendre et faire vendre à Paris or et argent filé, fait à Gennes, que l'on appelle or et argent de Chippre, qui se vend encannettes, seront tenus de vendre icelui or et argent entre suivant et autel dessoubz comme dessus. » (Statuts du mestier des merciers de Paris.)

Les observations qui précèdent s'appliquent à l'emploi de l'argent pur ou doré, battu ou filé, aussi bien qu'à l'emploi de l'or. Cependant, jusqu'au XIVe siècle, on rencontre assez rarement l'un ou l'autre métal, ensemble ou séparément, surtout l'argent qui avait l'inconvénient de noircir.

Nous passons sous silence l'or clinquant, fil de cuivre aplati en lame et employé comme le fil d'or, mais tardivement (milieu du XVe siècle) pour lamer et broder. L'or clinquant d'ailleurs n'était guère porté que par des gens de basse condition : les laquais, les bateleurs et les masques.

IV

LA COMPOSITION DU FIL D'OR

Le plus ordinairement, le fil d'or des étoffes du moyen âge se compose d'une lame très étroite de papier doré, retordue sur un fil de lin ou de chanvre, à la manière chinoise.

1. Sidonius Apollinaris, Burgus Pontii Leontii carmen XXII. Par les mots trame *fauve* (stamine fulvo) doit-on entendre une soie *écrue* ou grège ou bien une soie *teinte ?*

2. De Milan, l'industrie de l'or et de l'argent filés passa à Lyon, en 1552, avec Benoît Mautaudryn. Vers le même temps, le Milanais Turati installa au logis de la Maque (ancien hôtel d'Anjou), à Paris, rue de la Tixeranderie, une tréfilerie à la *façon de Milan*.

L'or de Milan eut, au XVIe siècle, un succès égal à l'or de Chypre. C'était un fil trait d'argent doré (or fin). Les ateliers lombards avaient, paraît-il, trouvé le secret de dorer une partie du fil seulement. Pendant la seconde moitié du XVIe siècle, l'or de Lyon, filé sur soie et battu à la *façon de Milan*, jouissait d'une certaine notoriété.

Nous disons à la manière chinoise, parce que le papier doré chinois est toujours monté sur fil de soie, non sur fil de lin ou de chanvre.

Cette dorure, d'un genre particulier, a échappé jusqu'à ce jour aux recherches des archéologues et des savants qui ont écrit sur les arts textiles. Dans leurs travaux remarquables et consciencieux sur les vêtements sacerdotaux et les soieries du moyen âge, M. le chanoine Boch et M. Charles de Linas, pour citer les plus éminents, se contentent de poser la question sans la résoudre. Trompé par l'aspect cotonneux du revers des dorures papyrifères qui paraissent être couvertes d'une sorte de duvet, M. Charles de Linas pensait que ces dorures étaient revêtues d'une enveloppe préservatrice de baudruche [1].

Le savant chanoine Boch partageait encore cette opinion, lorsque nous eûmes l'honneur, en 1875, de conférer avec lui, à Aix-la-Chapelle, pour l'acquisition des derniers vestiges de sa précieuse collection.

Les rédacteurs des inventaires, comptes royaux, chansons de geste, etc., ne l'ont pas connue; du moins ils gardaient sur sa nature et son origine un silence complet. Et cependant, les mentions de dorures de provenances les plus diverses ne font pas défaut dans leurs écrits. Concurremment aux ors de Chypre, de Lucques, de Venise, ils citent l'or de Damas, l'or arabiant, l'or arabe (*aurum arabicum*), l'or d'Espagne, l'or obrizé. Connaissant la dorure papyrifère, ils n'eussent pas manqué, croyons-nous, de spécifier sa nature par une expression plus caractéristique.

Venue de l'extrême Orient, cette dorure, sans parler des étoffes chinoises, existe dans quelques étoffes de soie de fabrication persane, surtout arabe, antérieures au xe siècle; nous parlons de celles, bien entendu, dans la texture desquelles apparaît l'or. Les collections du musée d'art et d'industrie de Lyon en fournissent des preuves évidentes, puisées à des sources authentiques. Aux siècles postérieurs, du xie à la fin du xiiie, son emploi est tellement généralisé qu'on en constate la présence dans presque toutes les soieries façonnées, attribuées aux fabriques arabes, siculo-arabes, lucquoises et espagnoles. Pendant deux cents ans et plus, le fil d'or papyrifère domine partout.

L'or métallique n'apparaît plus que rarement, d'une manière exceptionnelle. Les étoffes, quelles qu'elles soient, même les plus précieuses, celles destinées aux monarques, aux princes, aux dignitaires de l'Église, montrent l'application uniforme de ce système de dorure. Contentons-nous de citer quelques exemples, et en tête les vêtements du sacre des empereurs du saint-empire romain, conservés à Vienne et fabriqués à Palerme, dans des ateliers célèbres : *in felici urbe Panormi*. Les broderies d'or qui bordent la dalmatique de soie rouge datée de l'an 528 de l'Hégire (1133 de J.-C.), qu'on voit au musée de Lyon, sont exécutées en fil papyrifère et non en fil métallique. La magnifique chape dite de Saint-Rambert, conservée dans l'église de Saint-Rambert-sur-Loire, à quelques lieues de Lyon, est dans le même cas pour les ornements, lions et colombes affrontés, dont elle est historiée. La belle chasuble en soie verte du musée de la Chambre de commerce de Lyon vient encore témoigner d'une manière irrécusable à l'appui de notre dire. Ce monument de l'industrie arabe du xiie siècle présente cette particularité que les girafes et les aigles affrontées qu'on y voit figurés ont les extrémités seulement relevées par la dorure papyrifère, *pedibus et capitibus aureis*, suivant l'expression des anciens écrivains. Par la perfection du dessin, la finesse des contours, la beauté de l'exécution, on serait tenté de voir dans cet *holosericum* un de ces types primitifs d'origine orientale pure, persan ou arabe, qui servaient de modèle aux tisseurs orientaux et qu'ils reproduisaient indéfiniment sur leurs métiers. Mentionnons

1. Dans le même ordre d'idées, le rév. Daniel Boch nomme le parchemin. Voy. *South Kensington Museum. Textile fabrics*. Londres, 1870, p. LXVII.

encore le beau drap d'or du sultan Ala Eddin Kheïkobad, qui a fait l'objet d'une notice spéciale due à la plume attachante de M. Ernest Pariset. Beaucoup d'autres étoffes contemporaines non moins curieuses ou importantes, qui existent dans les trésors des églises de France, au musée de Cluny[1] et dans plusieurs musées de l'étranger, notamment au South Kensington, au musée d'art et d'industrie de Vienne, au musée de Nuremberg, au trésor de l'église de Notre-Dame de Dantzig (actuellement transféré au musée d'art industriel de Berlin), accusent la présence de la dorure sur papier. Nous en parlons pour mémoire.

A partir du XIVe siècle, époque où l'or et l'argent filés sont en vogue, le fil d'or papyrifère paraît s'être réfugié en Allemagne. La corporation des brodeurs et tisseurs de Cologne, entre autres, affecte pour cette dorure[2] une sorte de prédilection et en fait une consommation considérable. Sans être taxé d'exagération, on peut avancer que les fabricants rhénans n'ont pas employé d'autre dorure que le filet de papier.

L'usage du fil d'or papyrifère, que l'on constate aussi dans quelques tapisseries allemandes, cessa en Europe vers le commencement du XVIe siècle.

Appliqué de bonne heure par les Persans et les Arabes d'Orient, peut-être aussi par les Indous, quoique nous n'ayons pu vérifier le fait d'une manière bien positive, ce système de dorure fut emprunté à la Chine. A quelle époque précise ? Voilà ce qu'il serait utile de connaître. La rareté insigne des tissus de soie tramés d'or, antérieurs au Xe siècle, ne permet pas, pour le moment, de répondre autrement que par des conjectures. Toutefois, d'après des documents connus, il est possible de reporter dès à présent vers le commencement du VIIIe siècle, époque où les musulmans pénétrèrent dans l'empire du Milieu et y établirent des relations commerciales régulières, l'importation en Occident du procédé chinois.

Ce qu'il y a de certain, c'est que le papier doré est connu en Chine de toute ancienneté. La coutume de brûler ce papier en l'honneur des morts, également fort ancienne, en consomme, chaque année, une immense quantité. On emploie ordinairement à ces offrandes des feuilles d'un pied de long et de huit pouces de large, auxquelles on donne la forme d'un devant de bonnet; ces feuilles représentent des hommes, des femmes, habillés de diverses manières, des maisons, des valets, des barques, des bateliers.

Quelques dévots donnent chaque mois une rétribution à des prêtres pour brûler en leur nom des offrandes de papier. Sur la mer, ce tribut est offert tous les jours *aux vents et aux esprits des eaux*.

Enfin, on ne se contente pas des offrandes de papier doré sur la tombe des hommes riches ou éminents par leur rang ou par leurs fonctions; on brûle même des étoffes de soie en leur honneur, luxe que les Européens n'ont jamais connu. Heureusement pour l'histoire de la fabrication des soieries, puisque c'est à la coutume contraire, à l'ensevelissement des morts illustres dans des linceuls de soie, que nous devons nos plus précieuses informations sur l'industrie du passé.

Le papier chinois est tiré de l'écorce de l'arbre *Tchou* (*Broussonetia papyrifera*). Il est souple, nerveux, très résistant comme tous les papiers d'écorce,

L'ouvrier le découpe au couteau, opération dont il se tire avec sa merveilleuse habileté ordinaire. L'or est du titre le plus fin, aussi cette dorure est-elle d'une solidité et d'une résistance singulières, quoi qu'en dise le père Du Halde. Le musée d'art et d'in-

1. Voir les vêtements d'un évêque du XIIe siècle découverts dans un tombeau à Bayonne.

2. Les dorures rhénanes, d'un ton cuivreux, sont à un titre bien inférieur. On épargnait sur le précieux métal; aussi leur conservation laisse beaucoup à désirer.

dustrie de Lyon possède des soieries chinoises ayant plus de trois cents ans de date, par exemple, le grand tapis impérial donné à la ville de Lyon par Napoléon Ier, où l'or, d'une parfaite conservation, a pris des tons chauds, ambrés, semblables à l'or fondu. Le fil d'or, qui est d'une finesse extraordinaire, paraît sortir de la filière, plutôt que roulé sur soie.

D'anciennes soieries japonaises sont dans le même cas, à cette différence près que la dorure n'y est jamais montée aussi finement qu'en Chine.

Parmi les étoffes du moyen âge de fabrication orientale, on en remarque dont la dorure, vieille de sept à huit siècles et même plus, ne laisse rien à désirer comme conservation (chasuble de saint Rambert, dalmatique de Clermont, etc.); d'autres, où l'or encore brillant, mais usé par place, laisse voir l'épiderme du papier. Dans les unes et les autres, la dorure est toujours si exactement adhérente au papier que, malgré l'usure, il semblerait que le fil de lin eût été plongé dans une solution du précieux métal, comme on plonge dans un bain de couleur le fil que l'on veut teindre.

Par quel procédé fixait-on l'or sur cette enveloppe fragile et tenue?

La dorure qui nous occupe, quoique très répandue au moyen âge, n'est pas ce qu'on appelait l'*or de Chypre*, ainsi qu'on a pu le croire un instant par erreur. Les inventaires et les statuts des corporations sont très explicites à cet égard.

D'abord elle est plus ancienne. Les fabriques cypriotes ne remontent pas au delà du commencement du XIIIe siècle. Et ce n'est guère qu'à partir du XIVe siècle que les inventaires mentionnent l'*or de Chypre*. Or, à cette époque, nous l'avons remarqué, le papier aurifère avait, dans la majeure partie des centres de fabrication, cédé la place au métal trait, laminé ou monté. Seuls ou à peu près, les tisseurs et les brodeurs de Cologne continuaient l'usage du papier doré dont ils faisaient, on le sait, une ample consommation.

Doit-on s'étonner beaucoup de l'ignorance des rédacteurs d'inventaires touchant la dorure papyrifère? Nous ne le pensons pas.

Depuis qu'on a cessé son emploi, s'est-on aperçu davantage de son existence? Et voilà bientôt quatre siècles et plus que les étoffes du moyen âge passent de mains en mains.....

La question serait peut-être encore pendante, si la connaissance que nous avions des dorures chinoises ne nous eût poussé un jour — il y a plus de dix ans — à établir un rapprochement qui fût comme un trait de lumière. Sans perdre de vue cet objectif, nous avons eu, depuis lors, l'occasion d'examiner un nombre considérable de documents textiles anciens de toutes provenances, et toujours nous avons reconnu l'emploi uniforme, constant, du fil d'or papyrifère. Des différences peuvent exister dans la qualité et la nature du papier, comme dans la nature du fil (lin ou soie) suivant les provenances; mais le fond est toujours le même : *papier doré*. Un moyen bien simple de s'en assurer, c'est de brûler ces dorures.

Quoi qu'il en soit, la connaissance de cette particularité technique, que nous avons été le premier à mettre en lumière, n'est pas sans importance pour l'archéologie textile.

Elle apporte à cette science, toute récente, des éléments nouveaux d'appréciation, des bases sérieuses, presque certaines de classification. En effet, l'analyse des papiers employés (papier de soie, de coton, de linge), la coloration et le titre de l'or qui les couvre sont autant de détails à examiner; détails précieux qui méritent l'attention de l'archéologue et, par leur caractère technique positif, peuvent jeter une lumière inattendue sur l'époque ou la provenance des œuvres de la textrine ancienne [1].

1. Le *papier de soie* était en usage en Perse en l'année 652. Dès ce temps-là, il existait à Samarcande une papeterie considérable, qui était encore célèbre au XVIIe siècle, si, comme on l'a prétendu, la lettre que le sophi de Perse adressa au

La nature même du fil soie, coton, lin ou chanvre, qui sert d'âme aux dorures, peut aider également a la recherche de la vérité. Nous n'avons pas, on le comprendra, à insister sur ce point.

A bon entendeur, salut!

PIERRE BROSSARD.

roi de France en 1676 était écrite sur ce papier. Le papier fabriqué en Boukarie, avec *l'écorce des mûriers* de ce pays, est encore très estimé dans tout l'Orient.

D'après les écrivains orientaux, les Arabes apprirent des Tartares les procédés de la fabrication du *papier de coton*, lorsqu'ils conquirent la Boukarie en 701.

En 1706, ils établirent à la Mecque une fabrique de *papier de coton* et montèrent, plus tard, au XIe siècle, une importante papeterie à Septa, aujourd'hui Ceuta, en Afrique; ils en établirent d'autres à Valence, à Tolède, etc.

Diverses bulles décrétées par les papes Sergius II, Jean XIII, Agape II, de 844 à 968, sont écrites sur du papier coton. Ce papier, introduit en Europe au IXe siècle, fit promptement tomber l'usage du papyrus. Plusieurs manuscrits sans date de la Bibliothèque nationale, sur papier de coton, paraissent avoir été écrits dans le cours du Xe siècle. On en cite un daté de l'année 1050. Un autre, de 1095, appartient à la bibliothèque impériale de Vienne.

Le papier de coton est nommé PARCHEMIN DE DRAP dans les lois d'Alphonse le Sage ; en 1263, vers le même temps on l'appelait en Italie PARCHEMIN GREC. L'érudit Levantin, rédacteur du catalogue des livres grecs de Henri II, le nomme constamment PAPIER DE DAMAS.

Pierre le vénérable, abbé de Cluny, qui voyageait en Espagne vers l'année 1142 et en rapporta diverses connaissances sur les arts et l'industrie des Arabes, affirme, dans son Traité contre les Juifs, que le papier se fabrique avec de *vieux haillons*. Une lettre adressée par l'historien Joinville au roi de France Louis X, dit le *Hutin*, vers l'année 1315, est écrite, suivant le père Mabillon, sur du papier de *lin*. On a cité le testament d'Othon VI, comte de Bourgogne, comme écrit sur le même papier, quoique daté de l'année 1302. L'acte d'accusation dressé à Paris contre les Templiers en 1317, que l'on conserve encore aux Archives nationales, est écrit sur du *papier de linge*, ainsi que l'a reconnu le savant Daunou.

L'Allemagne n'eut de papeterie qu'après l'Espagne et la France; la première *papeterie de chiffons de linge* y fut établie en l'année 1312. Il existe des titres écrits sur ce papier, fabriqué en Allemagne, datés de 1318. Nuremberg eut la première fabrique en 1390.

Papeterie à Padoue en 1360. L'Italie acheta longtemps dans le Levant les papiers de coton nécessaires à sa consommation.

Le papier de linge a été employé en Angleterre dans le cours du XIVe siècle. (*Mémorial de chronologie, imp. Didot.*)

NOTE

SUR

LES ÉMAUX DE PIERRE COURTOYS

AU CHATEAU DU BOIS DE BOULOGNE

En fouillant aux Archives nationales les cartons relatifs à la Révolution, nous avons trouvé une pièce concernant les tableaux d'émail que Pierre Courtoys exécuta pour le château de Madrid dans des dimensions encore inusitées aujourd'hui.

Pour présenter ce document et le mettre en valeur, nous avons cru devoir retracer en quelques lignes l'histoire de ces tableaux actuellement conservés au musée de Cluny. Il y avait peut-être intérêt à le faire, car si, dans différents recueils, on retrouve quelques bribes éparses de leur histoire, nulle part celle-ci n'a encore été faite avec suite.

A son retour de captivité, François Ier, voulant donner un aliment à son activité royale, se plut à construire des châteaux et à les orner avec art. C'est de cette époque que datent Chambord, Fontainebleau et Madrid.

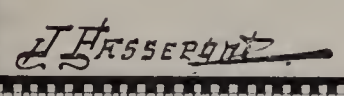
Le château, dit de Madrid, ou plutôt du Bois de Boulogne, était à l'origine un splendide rendez-vous de chasse. Il fut commencé, en 1528, par Jérôme della Robbia, émailleur ou plutôt céramiste et sculpteur italien, qui faisait en France le premier essai d'une féconde innovation dans l'art, en appliquant la faïence polychrome à la décoration extérieure des monuments.

« Ce château était, dit M. le comte de Laborde, un bijou aux mille couleurs, reposant dans un écrin de verdure [1]. »

En 1553, les travaux n'étaient pas terminés; Jérôme della Robbia, qui ne trouvait plus auprès de Henri II l'appui et la protection auxquels François Ier l'avait accoutumé, prit la résolution de rentrer à Florence, sa patrie.

Philibert de Lorme, devenu surintendant des bâtiments royaux en 1547, lors de l'avènement de Henri II, n'avait pas dissimulé le peu de

1. *Le Château du bois de Boulogne, dit château de Madrid, Étude sur les arts au* XVIe *siecle*, par le comte de Laborde, Paris. Dumoulin, février 1855, p. 25.



sympathie qu'il éprouvait pour le système d'ornementation appliqué au château du Bois de Boulogne par « l'Italien » Jérôme della Robbia.

En partant, en 1553, Jérôme laissait son œuvre inachevée et Philibert de Lorme terminait l'étage supérieur de la façade nord ; mais il se gardait bien de décorer cette partie, comme l'aurait fait son devancier.

En 1559, le Primatice remplaça Philibert de Lorme, comme surintendant des bâtiments royaux, et chargea aussitôt Jérôme della Robbia d'achever ce curieux monument selon les premières données.

Il paraît certain qu'un habile artiste de Limoges, nommé Pierre Courteys ou Courtoys, exécuta pour l'ornementation extérieure de ce château une suite de tableaux en émail, dont une grande partie a survécu, ainsi que nous allons le démontrer.

Quand la Révolution fit abattre ce château, en 1792, l'adjudicataire vendit à des particuliers les objets d'art qui le décoraient [1].

Dans le carton, F 17 1036, liasses R et S, n° 28, déposé aux Archives nationales, se trouve la note suivante :

« Du 7 octobre 1793. — Notes sur neuf tableaux émaillés qui se trouvent entre les mains du citoyen Cave, rue Saint-André-des-Arts, n° 71.

« Ces neuf tableaux émaillés en relief, de forme ovale, en quatre morceaux, forment ensemble quatre pieds neuf pouces de hauteur, sur deux pieds six pouces de largeur ; ils représentent des dieux de la fable et des vertus : *Saturne, Jupiter, Mars, Mercure, Phébus, Hercule, la Justice, la Prudence et la Charité.*

« Ces tableaux sont faits par Pierre Courtois; commandés par François Ier, pour le château de Madrid, en 1545, ils ne furent finis qu'en 1556, sur la fin du règne de Henri II. Ce sont les plus grands et les plus beaux morceaux connus en émail; ces émaux ont besoin d'être restaurés. Le citoyen *Cave,* à qui ils appartiennent, se charge de les réparer, comme étant sa partie, et de les rendre comme neufs avec leurs cadres et plateaux, pour le prix de *vingt-deux mille livres,* ou de *dix-huit mille livres* tels qu'ils sont. Il lui faudra quatre mois pour les mettre en état, il se flatte que personne ne les restaurera mieux que lui.

« *Signé :* Cave, rue Saint-André-des-Arts, n° 71, vis-à-vis l'égout. »

Il n'apparaît pas qu'aucune suite ait été donnée à cette proposition; nous n'en avons du moins trouvé nulle trace dans les innombrables papiers déposés aux Archives nationales.

Le citoyen Cave mourut à Paris, le 5e jour complémentaire an XIII, ainsi que le constate la pièce suivante, extraite du dépôt des actes de l'état civil de Paris reconstitués :

« Cave (Jean-Antoine), décédé le 5e jour complémentaire an XIII. *Pièce déposée par la Caisse Lafarge.*

« Le 1er vendémiaire an XIII.

« Acte de décès de Jean-Antoine Cave, décédé hier, à onze heures et demie du soir, émailleur, âgé de cinquante-cinq ans, né à Genève, département du Léman, demeurant à Paris, rue de la Vieille-Draperie, n° 15, district de la Cité, marié à Étienne-Suzanne Pech, domiciliée susdite demeure. »

L'émailleur ou plutôt le réparateur Cave avait acheté ces tableaux, d'après la pièce ci-dessus, qui émane de lui.

M. Alexandre Lenoir, qui avait assisté à la destruction du château du Bois de Bou-

1. *Madrid. Note sur l'ancien château de Madrid, bâti par ordre de François Ier, dans le bois de Boulogne, en 1530, vendu et démoli par suite de la Révolution de 1789, en 1792,* par A.-L.-T. Vaudoyer, architecte. Paris, 1837.

logne et qui y avait vu les neuf tableaux en question, confirmait ce fait en 1805, époque à laquelle il écrivait[1] :

« J'ai vu, il y a trois ans, chez M. Cave, ciseleur, rue Calande, en face du Palais de Justice, neuf tableaux en émail de la fabrique de Limoges et de la main d'un élève de Léonard, représentant les dieux de la Fable, portant chacun huit pieds quatre pouces de haut sur deux pieds six pouces de large et de forme ovale. Pierre Courtoys les avait peints, d'après les dessins du Primatice, par ordre de François Ier, qui voulait en décorer son château de Madrid. Ils ne furent terminés qu'en 1559. Sadeler les a gravés. »

L'opinion de Lenoir ne concorde point avec celle de Cave, relativement à la date de la commande des tableaux. Il nous paraît au moins vraisemblable que la commande en fut faite après la mort de François Ier et la nomination de Philibert de Lorme; mais ce qui demeure certain, c'est que les panneaux avaient été exécutés pour devenir une ornementation extérieure du château de Madrid.

M. l'abbé Texier raconte que ces tableaux ont été achetés, vers 1843, par M. le professeur Robertson, et de là qu'ils sont passés en Angleterre[2].

Enfin ces tableaux trouvèrent, en 1847, un refuge définitif au musée des Thermes, où ils étaient catalogués sous les nos 1000 à 1008.

M. du Sommerard les inscrit ainsi, en 1881, dans le chapitre de l'*Émaillerie :*

N° 4580. *Justitia* (la Justice), grande plaque en émail de Limoges, exécutée en 1559, par Pierre Courtoys ou Courteis, pour le château de Madrid, bâti au bois de Boulogne par le roi François Ier. Hauteur, 1m,65 ; largeur, 1 mètre.

4581. *Prudentia* (la Prudence), grande plaque en émail de Limoges, exécutée par Pierre Courtoys. Même provenance, 1559.

4582. *Charitas* (la Charité), grande plaque en émail de Limoges, exécutée par Pierre Courtoys. Même provenance, 1559.

4583. *Saturne*, grande plaque en émail de Limoges, exécutée par Pierre Courtoys. Même provenance, 1559.

4584. *Jupiter*, grande plaque en émail de Limoges, exécutée par Pierre Courtoys. Même provenance, 1559.

4585. *Sol* (le Soleil), grande plaque en émail de Limoges, exécutée par Pierre Courtoys. Même provenance, 1559.

4586. *Mars*, grande plaque en émail de Limoges.

4587. *Hercule*, grande plaque en émail de Limoges, exécutée par Pierre Courtoys. Même provenance, 1559.

4588. *Mercure*, grande plaque en émail de Limoges, exécutée par Pierre Courtoys. Même provenance, 1559.

A la suite de ces notices se trouve la mention suivante :

« Ces plaques, exécutées à Limoges et signées par Pierre Courtoys, émailleur français, à la date de 1559, sont les pièces d'émail de la plus grande dimension connue. Elles ont 1m,65 de hauteur sur 1 mètre de largeur. Elles faisaient partie de la décoration extérieure du château de Madrid, au bois de Boulogne, commencé par le roi François Ier et achevé sous le règne de Henri II. »

Voici, en quelques mots, l'histoire de ces émaux qui, à l'encontre d'un grand nombre d'objets, eurent la chance d'échapper aux destructions de l'époque révolutionnaire.

G. B.

1. *Musée des monuments*, t. X, p. 85.
2. *Essai historique et descriptif sur les émailleurs et les argentiers de Limoges*. Poitiers, Savrin, 1843, p. 211.

L'ENQUÊTE ANGLAISE

SUR

LES CONDITIONS DE L'ENSEIGNEMENT INDUSTRIEL

EN EUROPE ET EN AMÉRIQUE

RAPPORT SUR L'ENSEIGNEMENT TECHNIQUE

(SUITE [1])

PRÉFACE DU RAPPORT

Qu'il plaise à Votre Majesté,

Nous, vos commissaires, dans le cours de notre enquête sur l'instruction des classes industrielles au point de vue de l'enseignement technique, nous avons visité la France, la Suisse, la Belgique, la Hollande, l'Allemagne, l'Autriche et l'Italie, et nous avons étudié les écoles et institutions à Paris, Reims, Châlons, Amiens, Rouen, Lyon, Saint-Étienne, Nîmes, Toulouse, Limoges, Lille, Roubaix, Croix, Douai, Bâle, Winterthur, Zurich, Mulhouse, Guebwiller, Strasbourg, Heidelberg, Reuthingen, Suttgart, Munich, Vienne, Nuremberg, Chemnitz, Fribourg, Dresde, Meusen, Berlin, Dusseldorf, Eberfeld, Gladbach, Remscheid, Barmen, Crefeld, Bochum, Iserlohn, Cologne, Bonn, Höhr, Coblentz, Aix-la-Chapelle, Sarreguemines, Hanovre, Milan, Côme, Biella, Turin, Udine, Venise, Bruxelles, Liège, Maestricht, Verviers, Louvain, Anvers, Gand, Rotterdam, la Haye, Delft et Amsterdam. Nous avons aussi nommé un comité parmi nos membres pour visiter la Forêt-Noire, Thüringen et le Tyrol pour faire une enquête sur l'enseignement des industries locales.

Dans la Grande-Bretagne, nous avons visité quelques-uns des établissements d'éducation à Londres, Oxford, Cambridge, Manchester, Liverpool, Oldham, Borough, Birmingham, Leeds, Sheffield, Bradfort, Heyghley, Saltaire, Macclesfield, Burslem, Nottingham, Bristol, Bedford, Kendal, Édimbourg, Glascow. Nous avons également visité l'Irlande et nous avons appris à connaître l'état de l'éducation élémentaire dans ce pays et ses ressources actuelles en ce qui con-

1. Voy. la *Revue des Arts décoratifs*, sixième année, p. 186.

cerne l'instruction technique, spécialement l'instruction agronomique, et nous avons inspecté des institutions à Dublin, Belfast, Cork et d'autres villes.

Tant au cours de notre voyage sur le continent que pendant notre inspection en Angleterre, nous avons saisi toutes les occasions d'inspecter des établissements industriels et de causer avec les principaux chefs de manufactures au sujet des ressources d'enseignement offertes à eux et à leurs ouvriers et de leur demander quelle influence l'instruction exerçait sur le développement des industries manufacturières

Dans notre enquête sur l'instruction agronomique nous nous sommes assuré le concours de M. H.-M. Jenkins, secrétaire de la Société agronomique anglaise, que nous avons nommé sous-commissaire et auquel nous avons donné instruction de nous faire un rapport sur l'éducation agronomique en France, en Allemagne, au Danemark, en Hollande et dans la Grande-Bretagne.

M. William Mather, ingénieur-mécanicien de Salford, qui a visité, pour y faire une enquête, les États-Unis et le Canada, nous a communiqué un rapport qui contient des informations de haute valeur sur les conditions de l'éducation tant générale que technique et sur l'état des diverses industries aux États-Unis ainsi que sur l'instruction primaire au Canada. Vos commissaires ont aussi reçu des informations sur ce même sujet par plusieurs Américains de distinction qui ont séjourné en Europe.

Outre les conversations susmentionnées, nous avons pris des renseignements plus officiels et exacts tant en Angleterre que sur le continent auprès de personnes qui avaient qualité pour nous donner des informations sur l'éducation primaire, technique, scientifique et artistique, ainsi que sur les industries manufacturières et le commerce en ce qui touche leurs rapports avec l'instruction.

Ces renseignements sont complétés par des certificats écrits émanant de différents fonctionnaires gouvernementaux, de corporations ouvrières et d'autres personnes dont nous avons dû prendre l'opinion en considération.

Comme l'instruction générale de ces différents pays a des rapports importants avec l'instruction technique et que son effet se fait sentir aussi directement sur l'industrie, nous avons été obligés d'en tenir compte. En conséquence, nous donnons, dans la première partie de notre rapport général contenu dans ce volume, et sous forme d'introduction au sujet principal, c'est-à-dire l'examen des écoles techniques étrangères, un court résumé de l'instruction générale dans chaque pays, qui profite aux ouvriers, contremaîtres et propriétaires et directeurs d'entreprises industrielles.

La partie qui suit est consacrée à un compte rendu des visites que nous avons faites aux écoles spéciales de commerce et d'industrie sur le continent, qui ont pour objet de préparer les différentes classes de personnes qui s'occupent d'affaires industrielles. Dans notre intention de faire une comparaison entre les écoles similaires de différents pays, nous avons autant que possible réparti les institutions de même genre et ayant des buts analogues en groupes distincts. Nous nous occupons ainsi séparément des écoles techniques générales, des écoles d'art appliqué à l'industrie, des écoles de tissage, des écoles polytechniques. Cette partie du rapport contient aussi un court aperçu de quelques modèles de musées industriels.

La seconde partie du rapport contient la relation de visites faites dans des établissements industriels importants à l'étranger, et traite de l'influence que les écoles techniques ont exercée sur les industries qu'elles ont pour objet de développer. Elle renferme des comptes rendus de sociétés industrielles établies par des manufacturiers et autres industriels pour le développement de leurs industries, l'amélioration de l'état des ouvriers par l'éducation et pour d'autres objets sociaux.

Dans les deux chapitres qui précèdent, on trouvera aussi les opinions qui ont été émises devant nous par des personnes compétentes, au sujet de différents points se rattachant à l'instruction technique.

La troisième partie de notre rapport contient le compte rendu de nos visites à divers établissements d'éducation et autres dans le Royaume-Uni et plus spécialement des renseignements sur l'instruction technique chez nous.

La quatrième et dernière partie renferme les conclusions auxquelles nous sommes arrivés sur le sujet que Votre Majesté nous a soumis et les conseils que nous croyons juste de devoir donner à ce propos.

Notre rapport général est contenu dans le premier volume. Le second contient le rapport de M. Jenkins sur l'éducation agricole et le

compte rendu fait par M. Mather de son voyage en Amérique. On trouvera dans les volumes III, IV et V un rapport très intéressant de M. Th. Wardle sur l'industrie des soies et une dissertation du professeur Sullivan sur l'éducation professionnelle ainsi que les preuves et les différents appendices à l'exception du rapport de notre visite dans le Tyrol, la Forêt-Noire et Thüringen (que nous avons placé dans le premier volume).

Les appendices consistent en différentes certifications écrites émanant de différentes autorités dont nous parlons, en programmes d'écoles, en statistiques générales, etc.

ÉCOLES D'APPRENTISSAGE EN ALLEMAGNE

Ce qui caractérise surtout la plupart des écoles d'apprentissage en Allemagne, c'est-à-dire dans les classes faites pour développer l'instruction des ouvriers et des contremaîtres, est l'art simple combiné avec la pratique.

Ainsi qu'on le sait, ce fut grâce à l'initiative du docteur Von Steinbeis, après la grande Exposition de 1851, que l'on fit, dans ces écoles, les premiers essais d'introduction de travail pratique, tel qu'on le fait dans les ateliers.

Depuis, ces classes ont été introduites dans l'Allemagne du Sud et en Autriche et enfin tout récemment en Prusse. Parmi ces dernières, l'une des mieux conditionnées est la *Royal Fach Schule of Iserlohn* en Westphalie, district abondant en usines de fer et houillères ; c'est du reste à ce détail topographique qu'elle doit d'être la première école de ce genre établie en Prusse. C'est une école professionnelle dans laquelle l'art est adapté à l'industrie.

C'est sous la conduite du docteur Reuter, ancien directeur de l'École des ingénieurs à Komotari, que les commissaires visitèrent cette institution.

Les succès obtenus par les écoles professionnelles en Autriche ont eu pour conséquence l'installation de pareils établissements en Prusse. L'école doit son origine au besoin, ressenti par les industriels expérimentés du district, d'une instruction préparatoire supérieure qui manquait aux apprentis. Elle n'est établie que depuis quatre ans.

Le cours complet de cette école est de trois années, pendant lesquelles on enseigne le dessin, le modelage, la ciselure sur bois, le moulage, la fonderie, les métiers de tourneur et de presseur, la ciselure, la gravure, la dorure et la gravure à l'eau-forte. Les modèles de dessins d'ornement sont publiés par Veith de Carlsruhe. On enseigne la pratique aussi bien que la théorie.

La partie théorique comprend le dessin dans toutes ses branches, le modelage en cire et en argile, les éléments de la chimie et de la physique, les mathématiques, l'allemand, l'histoire de la métallurgie, et la technologie.

Dans la partie pratique on enseigne à l'apprenti le métier qu'il doit suivre, car, à son entrée, chaque élève doit déclarer la profession qu'il désire apprendre. Les heures de classes sont le matin : de huit heures à midi en hiver et de sept heures à onze heures en été, et dans l'après-midi de deux à six heures. On doit remarquer que, dans cet établissement, comme dans les autres écoles techniques, les heures de classes sont beaucoup plus longues que dans celles où l'on n'enseigne pas les métiers au point de vue pratique; car le travail mental et le travail manuel, qui se succèdent alternativement, permettent aux élèves de travailler sans fatigue pendant un nombre d'heures plus grand qu'il n'est possible de faire lorsque l'instruction n'est que théorique.

Grâce à l'amabilité du directeur, nous avons eu l'occasion d'examiner les travaux faits dans l'école même, et nous avons demandé que des spécimens, qui furent ensuite exposés pendant quelques semaines à *Gresham College*, fussent envoyés en Angleterre.

Dans cet envoi, il y avait des modelages d'après esquisses et photographies (faits par des enfants de quatorze et quinze ans) ainsi que des spécimens de ciselure sur bois et sur métal.

L'école comprend des ateliers, qui ont leur matériel nécessaire pour les travaux requis; on y voit une machine à gaz de la force de six chevaux, une presse hydraulique, une raboteuse,

une limeuse des fabriques de Chemintz, ainsi que des tours fort soignés pour bois et métaux, faits à Vienne, en Angleterre, en Écosse et en Amérique.

Le programme de cette école, que l'on trouvera à l'appendice VII, t. V, est très intéressant, car il comprend toute l'instruction scientifique et artistique que les élèves suivent avant de s'adonner entièrement à une branche spéciale.

En dehors des classes du jour, qui occupent les élèves de huit à dix heures, il y a également des cours du soir dans lesquels on enseigne les dessins linéaire et d'ornement, l'allemand, la physique et l'arithmétique. Ces cours sont faits pour les ouvriers des nombreuses manufactures du district et traitent surtout de la théorie. Les industriels de cette contrée ont fait une souscription qui s'est montée à £ 500 pour acheter des instruments pour cette école. Le budget de l'école est de £ 850.

École de commerce à Remscheid. — A Remscheid, ville aux maisons disséminées de trente mille habitants, située à 18 milles de Dusseldorf, on a dernièrement construit une école à l'usage des apprentis dans les manufactures des instruments tranchants et fabriqués dans ce district, qui rivalise avec Sheffield et Birmingham.

Cette ville, qui, il y a quelques années, n'était qu'un simple village, fait l'exportation sur une très grande échelle, et principalement avec nos colonies. Les affaires se traitent généralement dans de petites boutiques et rappellent beaucoup les commerces de clous dans la contrée noire et de coutellerie à Sheffield.

Dans ces boutiques, on emploie quelquefois deux ou trois hommes. Dans cette contrée, on peut marcher pendant des milles sans voir autre chose, pour ainsi dire, que ces fabriques où l'on aperçoit des hommes occupés à faire des étaux à main, des pinces, des pincettes, des pelles et autres articles de petite quincaillerie et coutellerie.

L'école établie pour la propagation de cette industrie occupe de très beaux locaux nouveaux dont la construction a coûté £ 10,000. Lors de la visite des commissaires, l'école ne fonctionnait que depuis dix jours. Il y avait dix-huit élèves ; quelques-uns travaillaient à une forge; on y voyait une enclume et un fourneau de forgeron, tandis que d'autres faisaient de la limure; d'autres encore étaient occupés à ébarber.

On enseigne aux élèves les dessins d'ornement et linéaire dans leurs rapports à la fabrication du fer et on les rend familiers avec les différentes sortes de fabrication de ce matériel qui peuvent être faites sans concours de machines, et dans de petits ateliers.

On leur apprend l'usage des outils qu'ils fabriquent; on leur parle des marchés sur lesquels on les vend, de leur fabrication dans les pays étrangers. Ces jeunes gens ont la faculté d'étudier dans l'école même tous les catalogues des premières maisons de commerce du monde et de se familiariser avec les dessins et esquisses des différents genres d'outils.

Le but essentiel de cette école est de donner à chaque étudiant une éducation telle, qu'en quittant l'école il n'ignore point son métier; qu'il ait une idée générale du commerce dans ses rapports avec sa profession, et qu'il ait une telle connaissance pratique de son métier, qu'il puisse, de suite, gagner sa vie.

Les classes du matin sont consacrées à l'instruction scolaire ordinaire, y compris les sciences élémentaires, ainsi que le dessin et le dessin linéaire dans leurs rapports avec chaque métier; celles de l'après-midi, de deux à sept heures, sont employées au travail pratique dans les ateliers. Chaque élève paye environ £ 4 par an.

École commerciale de poterie. — A Höhr, petit village situé à environ 6 milles de Coblentz, le gouvernement prussien a établi une école commerciale de poterie, fondée, à peu de chose près, sur les mêmes bases que l'école dont nous venons de parler.

Ce village compte environ trois mille habitants dont le principal commerce est celui de la poterie décorative, imitation vieil allemand; c'est dans ce district que la poterie décorative, dont on avait perdu le secret depuis plusieurs siècles, fut fabriquée dans le principe, de sorte que la fabrication principale de cette contrée n'est que la renaissance de l'art ancien.

Le sol contient beaucoup d'argile, dont on fait l'exportation sur une vaste échelle en Allemagne et en Hollande.

L'école d'Höhr a été fondée il y a environ trois ans pour le développement de cette industrie. Le directeur, natif du pays, a fait ses études à Francfort et à la *Kunstgewerbe Schule* de Vienne.

L'école est actuellement établie dans un vieux bâtiment; mais on vient de faire des plans pour une construction plus spacieuse et plus commode.

Pour le moment, cette instruction se compose d'une école du jour et d'une école du soir. La première est surtout fréquentée par les fils de petits fabricants, assez nombreux dans le district.

Des hommes et des femmes de tout âge, qui travaillent le jour dans les fabriques, suivent les cours du soir.

Il y a actuellement quinze élèves suivant les cours du jour; seize hommes et trente-deux femmes fréquentent les classes du soir ainsi que celles du dimanche.

Les garçons ont déjà reçu une certaine instruction dans les écoles primaires; beaucoup ont également fréquenté le *Fortbuilding* ou école supérieure, où ils ont acquis une connaissance sérieuse du dessin.

Les sujets qu'on leur enseigne dans cette école sont: le dessin d'ornement, le dessin linéaire, le modelage d'argile et de cire, et la fabrication des nouveaux modèles de vases ornés, de décorations vieux style; on leur fait également des classes de peinture. On attache une grande importance à étendre leur connaissance dans la fabrication de la poterie. Tout nouveau modèle exécuté par un élève devient la propriété de son père ou du fabricant qui l'a mis à l'école. Deux copies en sont données à l'école. Les modèles de plâtre sont faits d'après des esquisses données par le professeur; les détails sont faits en cire, puis fondus et enfin appliqués sur le vase.

En général, l'enseignement du modelage se divise en trois périodes. D'abord, l'élève modèle d'après une bosse, puis d'après un dessin, enfin d'après une esquisse ou d'après son idée.

Les leçons de modelage sont données en même temps que celles de dessin. On fait également des conférences sur l'histoire des styles et de la poterie, et sur la théorie des couleurs.

L'école a une belle collection des différents genres de céramique et de porcelaine y compris quelques pièces en vieille faïence allemande. On y voit également des spécimens de faïence de Wedgwood et d'autres villes anglaises. L'assortiment de modèles en bois et en plâtre est varié.

Le cours complet de cette école comprend trois ans; les classes ont lieu tous les jours excepté le samedi. Les élèves du Grenzhausen et de Höhr payent une pension de 20 francs par an pour l'école du jour qui compte trente heures d'enseignement par semaine, et 4 francs pour l'école du soir qui a lieu quatre fois par semaine pendant deux heures.

Les élèves venant des localités avoisinantes payent 30 francs par an pour l'école du jour.

Un industriel du pays, dont les commissaires ont visité les ateliers, leur dit qu'il était probable que cette école ferait un bien immense à l'industrie de la contrée. Les commissaires remarquèrent que, bien que l'école n'eût déjà qu'une très courte existence, néanmoins plusieurs nouveaux modèles fabriqués dans le district avaient été dessinés et modelés dans cette école.

Dans une grande manufacture à Poppelsdorf, près de Bonn, les commissaires observèrent un fait intéressant se rapportant à la fabrication de la poterie en Allemagne. Il y avait dans ces ateliers un certain nombre d'enfants de quatorze ans environ qui étaient occupés à dessiner et à peindre des ornements grossiers sur de la faïence et de la porcelaine à bon marché. Ces enfants, qui n'avaient pas appris autrement à dessiner qu'à l'école primaire, avaient acquis une connaissance suffisante du dessin pour leur permettre de gagner environ 3 francs par semaine comme apprentis.

Le directeur de l'atelier de peinture parla dans les termes les plus flatteurs des avantages que les enfants tiraient de l'enseignement du dessin dans les écoles primaires et du goût qu'ils déployaient dans leur ouvrage.

Aucun apprenti n'est admis dans cet atelier (de dessin et de peinture) s'il n'a obtenu un certificat de dessin du maître de l'école à laquelle il a été. Les apprentis qui montrent un goût vraiment artistique sont formés par l'artiste peintre de la manufacture et font ensuite des travaux importants.

Les commissaires s'étendent sur ce sujet afin de bien montrer les avantages que les enfants tirent de l'enseignement du dessin dans les écoles primaires, car il y a peu de doute que les articles de poterie ordinaire, fabriqués dans ces ateliers et exportés en Angleterre, reviennent à bien meilleur marché que ceux faits dans le Royaume-Uni même, et cela à cause de l'instruction artistique que les enfants ont eu à l'école primaire et des petits gages qu'on leur donne pour decorer lesdits articles.

The Gewerbliche Fach Schule of Cologne est une école à l'usage des fils de commerçants et de contremaîtres, et a un caractère tout à fait spécial.

Elle est divisée en trois sections : celle du dessin architectural et pouvant servir aux ingénieurs; celle du modelage et celle de la décoration, y compris la peinture en bâtiment. Il y a les cours d'été et les cours d'hiver ; ces derniers sont les plus fréquentés, car pendant la belle saison, il y a des jeunes gens qui vont travailler.

Les métiers que l'on enseigne dans cette école ont chacun leurs cours spéciaux.

Les commissaires ont visité dans les différents États d'Allemagne des écoles d'un caractère semblable à celles dont ils viennent de parler. Ils feront seulement mention des suivantes sur lesquelles on trouvera un compte rendu plus détaillé à l'appendice.

Écoles spéciales aux industries de la forêt Noire. — On sait que le district de la forêt Noire, situé dans le grand-duché de Bade, a un très grand nombre d'industries locales pour lesquelles il y a des écoles. Parmi ces établissements que les commissaires ont visités, les plus importants sont les écoles d'horlogerie, de découpure et de paille tressée.

On trouvera à l'appendice I, t. Ier, un rapport sur les écoles et les industries de ce district ; ce qui va suivre en est un extrait.

Ecole d'horlogerie à Furtwangen. — Cette école a été établie pour l'instruction des horlogers.

Le commerce d'horlogerie, qui a fait la renommée de cette contrée, n'emploie pas moins de 13,500 ouvriers, qui forment presque la population totale de plus de quatre-vingt-dix paroisses. Le gouvernement fit don de £ 600 pour la construction de l'école; la chambre de commerce de ce district va y faire construire une annexe qui coûtera 1.500 £.

Il y a dix-huit élèves, dont la plupart sont admis gratuitement; un certain nombre y sont entretenus par des souscriptions faites dans des villes voisines.

Le cours, qui dure une année, comprend les sujets théoriques ordinaires, ainsi que le dessin et la technologie de l'horlogerie.

Il existe, de plus, un cours de pratique de trente heures par semaine qui se fait dans les ateliers.

Le tressage de la paille pour chapeaux, paniers, etc., est une autre industrie de cette contrée; ce qui n'empêche pas qu'une école spéciale gouvernementale a été établie à Furtwangen; pendant les mois d'hiver on enseigne cette industrie dans les écoles de villages.

Des spécimens des travaux exécutés dans l'école sont exposés dans le Gewerbe-Halle à Furtwangen.

Une autre industrie importante de ce district est celle des travaux sur bois pour laquelle on a fondé, dans la ville haute, une école pouvant contenir trente élèves environ. On leur enseigne le dessin, le modelage et les travaux sur bois.

Les autorités municipales fournissent le local, et l'État paye les professeurs qui fournissent les modèles et le matériel nécessaires. En plus des classes de cette école, les élèves fréquentent l'école de commerce, afin d'apprendre la théorie de leur métier. A Furtwangen, il y a une école de tourneurs, à laquelle les élèves de l'école de sculpture sont envoyés une fois par semaine, afin d'y apprendre les principes généraux de la fabrication de l'ameublement.

Écoles industrielles de Bavière. — Il existe dans les villages de Bavière des écoles semblables à celles du grand-duché de Bade. Ces écoles sont destinées à aider et à propager les industries locales. On peut les diviser de la façon suivante :

1° Écoles de tisserands;
2° Écoles pour travaux sur bois;
3° Écoles de tressage de paille;
4° Écoles de poterie;
5° Écoles de fabrication des violons.

On trouve à l'appendice I, t. Ier, un rapport sur les travaux de ces écoles qui ont été inspectées par la commission.

Industries locales de la Thuringe. — Le district de Thuringe, en Saxe, a des industries plus variées que celles de la forêt Noire. Mais le nombre des écoles spéciales y est moins grand qu'en Bavière et dans le duché de Bade.

A Assonnberg, qui est le centre de la fabrication des jeux, il y a une école commerciale à l'usage des ouvriers, où on leur enseigne le dessin, le modelage, les travaux sur bois, etc.

Les classes ont lieu de six à huit heures le matin.

(A suivre.)

LES

BIBLIOTHÈQUES D'ART DÉCORATIF A PARIS

I

Bibliothèque du IIe arrondissement. — Dans le courant du mois de décembre a eu lieu à la mairie du IIe arrondissement de Paris l'inauguration d'une section de dessin d'art décoratif dans cette bibliothèque. M. Antonin Proust présidait cette cérémonie.

Dans son discours d'ouverture, le maire du IIe arrondissement, M. Vavasseur, a pu annoncer que, grâce aux dons en nature et en argent et à une subvention du préfet de la Seine, cette section de dessin d'art décoratif compte dès maintenant près de 10,000 pièces classées et cataloguées.

M. Antonin Proust a pris ensuite la parole en ces termes :

Mesdames, messieurs,

La municipalité du IIe arrondissement a eu l'heureuse pensée de créer dans sa bibliothèque municipale une section d'art décoratif. Aujourd'hui la bibliothèque municipale du IIe arrondissement possède plus de six mille volumes. Elle reçoit chaque soir de nombreux lecteurs. Elle fait des prêts gratuits et à domicile plus nombreux encore. Grâce à des dons particuliers et à la générosité de la Ville de Paris, la section d'art décoratif a déjà recueilli plus de dix mille modèles qui pourront être, comme les livres de la bibliothèque, consultés sur place ou prêtés à ceux qui désireraient les étudier chez eux. Lorsque la municipalité du IIe arrondissement aura ajouté à ses modèles graphiques des collections de photographies et de moulages que peuvent lui procurer l'administration du Louvre, celle de l'Ecole des beaux-arts, le musée du Trocadéro et la Société de l'Union centrale, lorsqu'elle aura organisé des conférences périodiques, il sera constitué dans un quartier qui s'intéresse à toutes nos industries, et spécialement à nos industries d'art, un véritable centre d'enseignement pratique. La municipalité du IIe arrondissement aura donné à toutes les municipalités parisiennes un exemple qui sera suivi.

M. le maire, qui vient de m'adresser des paroles sympathiques dont je le remercie, m'a fait l'honneur de m'inviter à présider à l'inauguration de la section d'art décoratif que vous ouvrez ce soir. Je dois cet honneur, messieurs, à ma persistance à défendre tout ce qui a rapport au développement du travail et, en première ligne, tout ce qui peut maintenir nos industries d'art à leur degré de supériorité. J'ai toujours pensé que dans les arts, comme en toutes choses, l'esprit français apporte une précision, un sentiment du juste et du vrai qui fait son originalité puissante, et j'ai constamment mis ce que le patriotisme donne de volonté, ce que la politique peut attribuer d'influence au service de cette grande cause de la réhabilitation de l'art national. Il m'a semblé, et cela depuis longtemps, que nous sommes tout à fait injustes pour nous-mêmes. On dit volontiers de nous que nous sommes vaniteux et enclins à la présomption. C'est une erreur, nous péchons au contraire par excès de modestie. Entrez dans un de nos musées, vous y verrez que la première place est donnée aux étrangers, et que nous nous reléguons humblement à la dernière. Ouvrez une publication — je parle des publications modernes — vous y remarquerez que les pages les plus éloquentes sont consacrées à louer tout ce qui se fait au dehors. Aussi, quand on dit que nous connaissons mal l'étranger, on a raison. Si nous le connaissions mieux, nous apprécierions ce qui s'y fait de bien; mais nous en ferions en réalité moins de cas et nous aurions certainement une opinion plus haute de notre propre génie.

C'est, d'ailleurs, à ce dédain du sentiment de notre force et à un engouement irréfléchi pour des conceptions qui ne conviennent ni à notre goût, ni à notre climat, ni aux conditions de notre existence que nous devons cette longue négligence à nous pourvoir des institutions nécessaires au développement de nos facultés.

Je vous prie, en effet, de considérer ce qu'a été l'art français dans toutes ses expressions, les plus hautes comme les plus humbles, d'examiner ce qu'ont donné parmi nous nos écoles d'architecture, de sculpture, de peinture et aussi cet

art admirable du mobilier dans lequel je comprends tout ce qui sert aux usages de la vie, et je vous demande quelle est la nation qui s'est montrée supérieure à nous et dans quel pays la pensée s'est faite plus claire, plus nette, plus respectueuse de la vérité.

L'enseignement, qui a produit tant de chefs-d'œuvre, dont nous avons le droit d'être fiers, était précieusement conservé dans les corporations.

La Révolution a brisé les corporations. Faut il le regretter? Non. Car elle a ainsi créé la liberté du travail. Mais, là comme partout, l'exercice de la liberté impose de grands devoirs. Ces devoirs, la Révolution ne les a pas méconnus. Elle avait même tracé un programme d'enseignement pratique dont la réalisation a été malheureusement entravée par les accidents de la politique et aussi par les préjugés sociaux.

Je rappelais dans une circonstance récente, en présidant la distribution des prix des écoles professionnelles de Versailles, l'article de la première Constitution républicaine qui exigeait de tout citoyen français la connaissance d'un métier.

Je pourrais rappeler aujourd'hui que tout ce que nous projetons ou tout ce que nous avons pu réaliser partiellement avait été prévu par la Révolution.

C'est la Révolution, si outrageusement calomniée par ses adversaires, qui a la première protégé nos monuments nationaux, qui la première a eu la pensée de les réunir et d'en faire cet admirable musée des Augustins que la réaction cléricale de la Restauration a détruit et que nous venons de reconstituer avec plus de méthode au Trocadéro.

C'est la Révolution qui nous a légué le Conservatoire et les Écoles d'arts et métiers, que nous avons le devoir de fortifier par des écoles d'apprentissage et par des écoles d'art industriel.

C'est encore la Révolution qui a conçu le projet de ces musées d'art décoratif, indispensables à nos industries, dont nous poursuivons la création, et que toutes les nations possèdent à l'heure actuelle, à l'exception de la France.

Je disais que les préjugés de la politique ont fait obstacle à l'accomplissement de ce programme d'enseignement si vigoureusement tracé par nos pères.

J'ai la ferme confiance que la fin de ce siècle verra s'évanouir ces préjugés. J'ai la confiance que les pouvoirs publics voudront, dans cet ordre d'idées, joindre leurs efforts à ceux de l'initiative privée. Ils sont, d'ailleurs, déjà résolument entrés dans cette voie : l'enseignement du dessin, si puissamment secondé par notre éminent ami M. Guillaume, qui s'en est fait l'éloquent apôtre; le travail manuel pénétrant déjà partout, l'exemple que vous donnez aujourd'hui portera ses fruits.

Il est, pour ma part, une date sur laquelle je compte beaucoup. Je veux parler de la date de 1889.

Je compte sur cette date pour procéder à l'enquête que nous devons faire sur l'effort du travail humain pendant un siècle.

Et, à ce propos, je demande la permission de parler de l'exposition projetée pour 1889.

On parle beaucoup de cette exposition. Les projets que l'on a formés pour la rendre digne de notre pays sont innombrables. La première fois qu'il en a été question, c'était dans une réunion syndicale de l'avenue de Wagram, présidée par M. le ministre du commerce. Dès ce moment, j'ai dit ce que j'en pensais. J'ai rappelé quel avait été le sens de la première exposition organisée par la première République, exposition faite pour se rendre compte de l'état et des besoins de l'industrie.

Aussi, lorsque le gouvernement m'a demandé de préparer le programme de l'exposition de 1889, d'accord avec une commission consultative, j'ai insisté sur ce caractère d'enquête que doivent reprendre les expositions, et j'ai déclaré qu'à mon avis, au milieu des attraits de cette grande fête, nous devions chercher un enseignement, et que chacun devait s'efforcer d'apporter à cette œuvre de patriotisme son tribut de désintéressement.

C'est à cette condition, et à cette condition seule, que l'entreprise portera ses fruits. Si j'avais aujourd'hui à résumer ma pensée dans une formule générale, je dirais : laissons là les querelles d'hier, les divisions d'aujourd'hui. Pour rehausser, pour honorer le travail qui est la grande religion de ce temps, ne songeons qu'à l'intérêt supérieur de la France et de la République.

M. Regamey, inspecteur de dessin de la Ville de Paris, a clos la cérémonie par une curieuse conférence « dessinée » sur l'art japonais.

LA RÉUNION ANNUELLE DE L'ÉCOLE D'ART DE SOUTH KENSINGTON A LONDRES

Les Anglais, comme les Allemands, ont eu l'idée pratique d'annexer à leurs musées des écoles dont les progrès se constatent chaque année dans les rapports présentés en assemblée générale. Ces réunions sont de véritables solennités que les directeurs ou administrateurs mettent à profit pour passer en revue les efforts apportés au développement artistique. C'est ainsi que, dans le meeting annuel de l'École d'art du musée de South Kensington qui a eu lieu le 15 décembre dernier, Sir Philip Cunliffe Owen, dont on connaît le zèle infatigable pour tout ce qui touche à l'art, a prononcé un discours que nous regrettons de ne pouvoir publier en entier, et qui nous intéresse directement. Après avoir fait l'historique de la section d'art du South Kensington et avoir rappelé qu'elle dut son origine à une collection restreinte d'objets d'art réunis à Marlborough-House en vue de seconder les études artistiques, l'orateur a exposé les résultats obtenus d'année en année par cette institution, et il a surtout insisté sur l'influence considérable qu'elle a exercée dans toute l'Angleterre en produisant un mouvement artistique auquel se sont associées les villes de province, organisant des expositions dont le nombre va croissant d'année en année, et créant des écoles qui se multiplient partout. Sir Philip Cunliffe Owen a ajouté que cette impulsion donnée à l'enseignement de l'art et du dessin a contribué grandement à la supériorité de l'Angleterre dans le commerce et l'industrie : « Autrefois, dit-il, on était généralement d'avis qu'au point de vue du talent artistique la France l'emportait beaucoup sur l'Angleterre ; quant à moi, je crois qu'aujourd'hui, non seulement nous sommes devenus aussi habiles que nos voisins du continent, mais que sous plusieurs rapports nous les avons devancés. Il nous manque toutefois quelque chose en Angleterre, c'est l'établissement de corporations industrielles organisées à l'exemple de celles de Paris où les maîtres, les contremaîtres et les ouvriers peuvent se réunir et se concerter sur les meilleurs moyens de favoriser leurs intérêts respectifs et réciproques. Depuis l'exposition de 1878 ces corporations ont été reconnues et leur activité a été encouragée par le gouvernement français, qui a choisi parmi les notables commerçants et industriels les membres d'un jury chargé d'examiner les produits; mais quoique ces jurys aient remis leurs rapports au gouvernement, celui-ci n'en a jusqu'ici, on ne sait pour quel motif, publié qu'un seul, et dans ce rapport unique les membres de la commission ont été unanimes à accorder des éloges aux produits anglais. Dans l'industrie de l'ameublement, par exemple, le jury a reconnu que, tandis que la France n'a pas fait le moindre progrès, les perfectionnements réalisés par la fabrique anglaise ont été considérables. » Sir Philip Cunliffe Owen attribue cet avantage aux écoles d'art de l'Angleterre, et la leçon qu'il donne ainsi à la France est assez sérieuse pour qu'on ne la laisse point passer inaperçue.

LES CONFÉRENCES AU MUSÉE DE NUREMBERG

La saison des conférences d'hiver dans la grande salle du musée d'art industriel à Nuremberg a commencé le 18 janvier et durera jusqu'au 5 avril. Voici les principaux sujets indiqués au programme : 18 janvier, des vases antiques par M. V. Schorn ; 25 janvier, les inconvénients de la fumée dans les musées et galeries ; 1er février, l'exposition de Nuremberg par M. le docteur V. Stegman ; 8 février, les couleurs dans l'antiquité et dans les temps modernes par M. Kayser, professeur de chimie ; 15 février, l'art et la civilisation de la Renaissance par M. Stockbauer ; 22 février, les progrès de la photographie par M. Marquard ; 15 mars, la navigation aérienne par M. Staudacher ; 22 mars, les plantes et les animaux dans l'art japonais par M. Brinkmann ; 29 mars, les moteurs à gaz par M. l'ingénieur Kroller ; 5 avril, l'historique et les nouvelles formes des horloges de nuit par M. Friedrich.

La bibliothèque du musée s'est enrichie de plusieurs ouvrages importants, tels que *l'architecture de la Renaissance en Italie* de MM. le baron de Geymüller et A. Widmann ; magnifique publication éditée par la société Saint-Georges de Florence ; les *Arts et Artistes du moyen âge et des temps modernes* de Robert Dohme (6 vol.) : les *Cris, devises, légendes, etc., du moyen âge et des temps modernes* de J. Dielitz ; les *Dessins à la main et compositions décoratives de l'art japonais de la collection du musée de l'industrie de Dresde*, les *Antiquités de Pergame* (2e vol.) publié par le ministère de l'instruction publique et des cultes en Prusse ; *la Sainte Cologne* (descriptions des trésors d'art contenus dans les églises, etc., de cette ville) et enfin : *le Trésor de l'église Sainte-Marie de Dantzig* par M. A. Huiz (ouvrage accompagné de 200 photographies). Le musée a reçu en outre pour sa collection de modèles, par suite d'achats et de dons, une nombreuse série d'ouvrages avec planches en héliogravure ou en phototypie, publiés par les éditeurs A. Quantin de Paris, Ch. Claesen de Berlin, Paul Bette de Berlin, etc.

ÉCOLE ROYALE INDUSTRIELLE DE MUNICH. — Le rapport sur l'exercice scolaire 1884-1885 vient de paraître. Le nombre des élèves inscrits a été de 316, dont 223 du sexe masculin. Avant l'expiration de l'année et notamment à la fin du semestre d'hiver, environ 100 élèves ont suspendu leurs leçons. A la clôture de l'année scolaire les élèves présents étaient au nombre de 216, dont 18 fréquentaient les cours de céramique. De grandes améliorations, surtout au point de vue de l'agrandissement des locaux, ont été apportées aux bâtiments scolaires. L'école a reçu de nombreuses demandes d'élèves capables pour l'organisation de cours et la direction d'ateliers. Quatre élèves de l'école ont trouvé à l'étranger des postes de professeurs de classes industrielles. L'école a été fréquemment visitée par des délégués d'écoles étrangères et par les représentants de divers gouvernements.

MUSÉES

LES ACQUISITIONS DU MUSÉE DE L'INDUSTRIE DE NUREMBERG. — Le musée industriel de Nuremberg a complété quelques-unes de ses collections, au point de vue artistique et technique, par l'acquisition de 57 objets qui ont figuré à l'exposition internationale de Nuremberg en 1885. Il a reçu 11 objets à titre de dons. Parmi ces derniers figure un grand parasol chinois de 3 mètres de diamètre en bambou recouvert de papier richement orné de dessins et de peintures dont les couleurs sont très éclatantes. Ce don a été fait au musée par M. Dietz, de Francfort, frère du directeur de la banque de Nuremberg. D'autres envois ont été adressés à l'exposition permanente du musée par M. Neumark, de Budapest (un vase de fleurs en terre cuite avec piédestal) ; par M. A. Sommer, de Rome (satyre mordu par des chiens, groupe en bronze) ; par

M. Frantz Preller, d'Amberg (vases en étain et verreries avec motifs en étain) ; par M. Mulsch (ambres sculptés), par M. Chr. Müller (portraits et photographies sur ivoire), par Mlle Berthe Hirschinger, de Munich (broderies sur or).

Le musée industriel de Berlin. — Par suite du transfert définitif de la collection des antiquités troyennes du Dr Schliemann au musée royal d'ethnographie, la salle occupée provisoirement par cette collection dans le musée de l'industrie a pu être affectée à une autre destination. On vient d'y installer la section du meuble, qui est maintenant classée dans l'ordre historique. Elle contient aujourd'hui les objets appartenant à la renaissance italienne et allemande. La première de ces subdivisions s'est enrichie d'une collection récemment acquise d'encadrements de tableaux et de glaces du xve et du xvie siècle, ainsi que des candélabres en bois sculpté plus ou moins richement doré ; deux coffres en haut relief, dont l'un représente la mort des Niobides et l'autre un triomphe de Neptune, tous deux du xve siècle ; puis un très riche buffet du xviie siècle décoré de belles majoliques italiennes. La division allemande renferme, outre de grandes armoires de Nuremberg, d'Ulm et de la Suisse de 1530 à 1550, une grande table avec dessus peint représentant l'histoire de David et Bethsabée, en costume du temps, suivant l'usage d'alors. L'original a été peint en 1534, par Hans Sebald Beham, pour l'archevêque Albert de Mayence et se trouve dans la collection du Louvre. La section du métal a été aussi considérablement tranformée, principalement en ce qui concerne les métaux précieux qui forment maintenant une grande collection d'objets de diverses périodes. L'enlèvement de la collection Schliemann a permis également de s'occuper de la décoration des salles du musée des Arts industriels. Les nouveaux encadrements des portes méritent d'être signalés. Ils sont en terra-cotta dure, rappelant les travaux des Della Robbia, et sortent de la fabrique de Merzig où ils ont été exécutés sur les projets des architectes du musée, MM. Gropius et Schmieden, et d'après le modèle du sculpteur berlinois, M. Otto Lessing.

Reichenberg. — Le musée de l'industrie de la Bohême septentrionale a ouvert, le 22 novembre, une intéressante exposition d'objets de parure provenant de diverses collections particulières et de musées du pays et de l'étranger. Cette exposition comprend plus de six cents objets. On y trouve des parures de l'époque romaine et franque, d'autres, en plus grande quantité, de l'Orient, de l'Inde, de l'Arabie, de la Chine, du Japon, anciennes et modernes. L'époque de la Renaissance (xvie et xviie siècles) n'est représentée que par un petit nombre d'objets qui sont, il est vrai, presque tous d'une sérieuse valeur. Le xviiie siècle s'y trouve rappelé par des parures de la Norvège, des pays de l'Elbe et du Weser, de Salzbourg, du Tyrol et de la Suisse. Le xixe siècle est partagé en sections correspondant aux diverses périodes de la mode à notre époque et la comparaison qu'on y peut faire entre le goût de 1830 à 1840 et celui d'aujourd'hui est à l'avantage de notre génération.

EXPOSITIONS

Une exposition du métal a Rome. — Le nouveau directeur du musée artistique industriel de Rome, M. Raffaele Erculei, a pris l'initiative d'organiser une exposition nationale du métal pour faire suite à celle du bois sculpté qui a eu lieu à Rome en 1880.

Cette exposition, à la fois rétrospective et moderne, comprend : 1° les travaux et objets en métal qui, sous le rapport de la beauté du style et comme excellence d'exécution, ont le caractère de vrais modèles d'art; 2° les travaux en métal qui, tout en étant destinés aux usages domestiques ou industriels, ont un réel mérite artistique.

L'exposition, organisée par le musée artistique industriel de Rome, est divisée en quatre classes : 1° travaux en or et en argent, à l'exception de ceux dans lesquels dominent les pierres précieuses; 2° les bronzes; 3° les armes; les autres objets en métal. Les objets de fer sont exclusivement battus au marteau, ou repoussés ou ajourés; on n'a accepté que ceux qui ont été fondus en totalité ou en partie. Pour le cuivre, le bronze, l'or, l'argent et les composés de ces métaux, on a admis aussi les travaux de fusion. Les travaux de galvanoplastie n'ont été acceptés qu'autant qu'ils étaient la reproduction de chefs-d'œuvre artistiques connus.

L'exposition du métal a été ouverte à Rome, au palais des beaux-arts, rue Nationale, le 1er février 1886.

La collection de verrerie du chateau de Nuremberg. — M. A.-R. Früs consacre, dans le *Tidsskrift for Kunstindustriæ* (Revue des arts industriels) de Copenhague, un long article à la collection de verres vénitiens du château de Rosenberg, à Copenhague. Cette collection, une des plus belles que l'on connaisse, date du roi Frédéric IV (1699-1730) qui visita Venise avant son avènement en 1692 et après en 1708. Le doge lui envoya comme étrennes un certain nombre de très beaux verres de Venise. Plus tard, dans un voyage à Rome, le roi acheta d'autres objets. La collection fut définitivement réunie à Rosenberg en 1714. Elle se compose de 730 pièces, presque toutes de Murano ; quelques verres de Bohême et de Norvège y ont été joints depuis lors.

Une exposition d'orfèvrerie. — A l'occasion de la réunion mensuelle de l'Association badoise des arts industriels, en novembre dernier, la direction et le comité d'administration avaient organisé une intéressante exposition d'objets d'art, que rehaussaient les envois faits par la maison Christofle et Cie, et consistant en ouvrages modernes, surtouts de table, coupes, imitations de vases japonais et reproduction du trésor de Hildesheim. Parmi les objets exposés figuraient également un grand vase en orfèvrerie de M. J. Wollenweber, orfèvre de la cour à Munich, un vase de M. Heisler, joaillier de la cour à Mannheim, une très belle coupe ciselée de M. C. Weiblen de Stuttgart, un grand broc exécuté par M. Bruckman de Heilbronn, pour le 50e anniversaire du grand-maître des arquebusiers de Bâle, et soixante-sept pièces en métal, imitées d'ouvrages anciens, et provenant du musée d'art industriel de Pesth.

Au South Kensington Museum. — Cette année aura lieu, au palais de South Kensington, l'exposition coloniale et indienne qui sera la dernière de la série inaugurée en 1883 par la Pêche, et continuée en 1884 par l'Hygiène et en 1885 par les Inventions. La plus grande partie des collections qui seront exposées en 1886 sont expédiées directement des divers gouvernements et royaumes de l'Inde sous le contrôle immédiat des autorités indiennes. La superficie totale de la section indienne aura au moins 65,000 pieds anglais carrés. Une des attractions sera la reproduction d'une scène des jungles avec les principaux animaux et oiseaux sauvages de l'Inde. L'ethnographie aura une section spéciale. Les rajahs et maharajahs ont apporté leur concours à l'organisation de l'exposition dont ils rehausseront l'éclat par de nombreux dons et envois. La « rue du vieux Londres », qui a eu un si grand succès, sera remplacée par la cour d'honneur du Grant Durbar. Au point de vue de l'art décoratif, cette exposition sera évidemment plus intéressante que celles qui l'ont précédée.

Japon. — Le gouvernement japonais a l'intention d'ouvrir en 1890 une grande exposition asiatique. Une commission a été nommée pour l'élaboration du programme.

Weimar. — A l'occasion du jubilé de son installation l'école d'art de Weimar a ouvert au mois de décembre, sous les auspices du grand-duc, une exposition de tableaux, esquisses et dessins, signés de tous les maîtres de renom qui ont travaillé à Weimar.

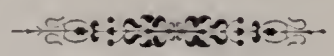
Berlin. — Une exposition internationale des beaux-arts aura lieu à Berlin, du mois de mai au mois d'octobre 1886. Cette exposition, ouverte sous le patronage de l'empereur et du prince impérial, comprendra deux sections. La première sera réservée aux œuvres des artistes vivants de l'Allemagne et de l'étranger : peintres, sculpteurs, architectes, graveurs. Les arts décoratifs y seront représentés. La seconde sera plus spécialement consacrée à l'art prussien depuis Frédéric le Grand jusqu'à nos jours.

Berlin. — L'association rhénane et westphalienne des fabricants de papier se propose d'organiser en 1888 à Berlin une grande exposition de l'industrie du papier.

Meissen. — L'association industrielle de Meissen a décidé d'ouvrir du 15 juillet au 15 septembre une exposition de l'industrie.

Magdebourg. — A l'occasion du millième anniversaire de l'installation de la première horloge à roues, la ville de Magdebourg organisera en 1888 une exposition historique de l'horlogerie.

Mayence. — A l'occasion du cinquantenaire de sa fondation, l'Association industrielle nationale fera à Mayence, en 1887, une exposition de l'industrie nationale hessoise.



BIBLIOGRAPHIE

Le baroque et le rococo dans l'ornementation en Allemagne *(Das Barock-und Rococo-Ornement Deutschlands)*. — Ouvrage in-folio publié par Cornelius Gurlitt. Première livraison. Berlin. Ern. Wasmuth, librairie d'architecture. 1885.

Ce magnifique ouvrage, édité à grands frais avec un soin exceptionnel, fait partie d'une collection publiée sous la direction de MM. Robert Dohme et Cornelius Gurlitt, et a pour objet de reproduire par la photogravure les chefs-d'œuvre de l'architecture et de l'art industriel des XVIIe et XVIIIe siècles. Il fait suite à *l'Architecture baroque et rococo* de M. Rob-Dohme, dont les huit livraisons, comprenant chacune vingt planches en photogravure, ont paru chez le même éditeur. Il est principalement destiné à fournir

des matériaux pour l'étude plus attentive et l'appréciation plus judicieuse de deux styles qui, en dépit de leurs détracteurs passionnés, reprennent dans l'architecture et l'ornementation la place et le rôle auxquels ils ont droit.

Il n'y a pas longtemps, en effet, comme M. Cornelius Gurlitt le constate en toute franchise dans la préface très courte, mais très substantielle et très nette de son ouvrage, que la réprobation dont on flétrissait presque unanimement le baroque et le rococo a cessé d'être un mot d'ordre aveuglément suivi et qu'une nouvelle école de critique artistique, non moins sévère, mais plus impartiale, a pris à tâche de combattre les erreurs répandues à cet égard et de démontrer l'exagération et l'injustice des griefs élevés contre des genres dont l'art décoratif peut, suivant elle, dans certaines conditions et sous certaines réserves, tirer encore aujourd'hui un parti avantageux.

« Naguère encore, il y a peu d'années, dit M. Gurlitt, il aurait fallu des excuses bien motivées pour oser consacrer une œuvre entraînant de grandes dépenses à ce style que l'on croyait irrévocablement voué au mépris général. Aujourd'hui, une publication de cette nature est devenue en quelque sorte indispensable.

« Il y a, en effet, de la part de l'industrie artistique moderne, une tendance empressée et incessante à seconder le retour de cette dernière évolution progressive de la Renaissance, que l'on ne considère plus comme l'expression et la conséquence d'une décadence de l'art, mais comme une forme originale et justifiée des changements introduits dans les conditions de la vie.

« L'art qui a pris naissance à l'époque du Grand Electeur, de Frédéric le Grand, de Marie-Thérèse, de Leibniz, et dans la jeunesse de Gœthe, et où chacun d'eux retrouvait le caractère expressif de ses sentiments et de ses aperceptions, ne saurait être pour nous à jamais un objet de répulsion, mais réclame au contraire impérieusement un jugement plus équitable.

« Le baroque et le rococo! Que n'a-t-on pas écrit sur eux, de quelles haines amères ne les a-t-on point poursuivis! Toute esthétique bien pensante se croyait le devoir de les fouler aux pieds pour affirmer la correction de ses vues. Avec quelle âpreté on les a honnis et maudits, — et combien peu on les a étudiés!

« Mais l'art moderne et la science artistique ont eu beau rivaliser d'hostilité contre le style « abâtardi », ils ne sont point parvenus à empêcher la masse du peuple allemand de lui demeurer fidèle. Tandis que les guides et manuels des voyageurs décriaient la « profusion insensée » de l'ornementation des palais royaux ou impériaux de Prusse, d'Autriche, de Bavière, de Saxe, des fières résidences épiscopales qui s'élèvent sur le Mein et le Rhin, le public leur accordait sans partage des tributs d'admiration croissante; les fidèles se pressaient en foule dans les églises catholiques « baroques », le grand monde ne se détachait point du « Louis XIV » et du « Louis XV », quoique la critique proclamât et démontrât cent fois la nécessité de répudier ce style. Il n'y avait pas une maison bourgeoise, pas un cadre de tableau, pas une corniche d'armoire, pas une chaise en acajou qui ne conservât, malgré l'hellénisme, le gothique et la renaissance allemande, et jusque dans les ateliers des plus petits maîtres décorateurs on retrouvait les motifs souvent compris erronément de la dernière période originale du rococo.

« Le temps des haines est passé. L'ère de l'estime commence.

« Nous connaissons fort bien les lacunes et les côtés faibles du baroque et du rococo, mais nous connaissons aussi leurs incomparables beautés. Nous savons que le XVIIe et le XVIIIe siècle n'ont pas été « une époque de décadence », mais ont créé une efflorescence artistique originale et d'une haute signification. Nous avons appris à expliquer les lois qui régissent le style de cet art. Il est en effet hors de doute et indéniable que les œuvres de cette époque ont été créées en vertu de lois, quoique les règles trop systématiques de l'architectonique de Bœtticher ne suffisent point pour en faire saisir tout le caractère compliqué.

« Nous n'avons point pour but d'exposer ici ces règles. Nous voulons seulement fournir des matériaux à l'étude du baroque et du rococo afin d'en faciliter l'intelligence.

« Avant tout nous ne donnons que des modèles allemands : des objets d'ornementation dans les genres les plus variés et dans des proportions suffisamment grandes pour servir d'études aux architectes, aux sculpteurs, aux fabricants de meubles, aux décorateurs, etc., etc. Il y a là un trésor où le beau éclate dans toute sa variété et sa splendeur. Le nombre des matériaux est presque écrasant, tout le nord et le sud de notre patrie nous offrent de riches créa-

tions artistiques, d'une étonnante virtuosité, d'un sentiment raffiné et d'une inépuisable fantaisie.

« Aucun pays au monde ne peut rivaliser avec l'Allemagne sous le rapport de la richesse des œuvres de style baroque et rococo.

« Nous n'avons pris dans cette abondance de spécimens qu'un petit nombre des plus importants pour les reproduire. Nous les soumettons au connaisseur pratique et nous espérons qu'il leur accordera un accueil favorable.

« Si quelques théoriciens mettent notre ouvrage à l'écart, nous avons la confiance que l'avenir nous donnera raison en démontrant que le moment était venu d'opposer à la rage contre le genre baroque et rococo l'exhortation à les étudier. »

Sans vouloir préjuger ici l'issue d'un débat, qui exigerait plus de place que nous n'en pouvons donner à la simple bibliographie, nous devons reconnaître que l'éditeur et l'auteur de l'ouvrage dont nous avons la première livraison sous les yeux n'ont rien négligé pour assurer le succès de leur entreprise. Les vingt photogravures qui composent cette première livraison ne laissent rien à désirer sous le rapport de l'exécution, confiée à deux artistes de grand talent, MM. von Rœmmler et Jonas de Dresde. De ces vingt photogravures cinq représentent des motifs et sujets empruntés à la salle à manger de l'Amalienburg dans le parc de Nymphenburg, à Munich. Ce sont les planches I, VII, VIII, IX, XVIII. Elles figurent des panneaux et dessus de porte, une partie de plafond, un chambranle, un pan de mur orné de glaces, et des détails du même mur. La planche XVII reproduit une porte de cuisine du même palais. Le sujet de la planche XI est une décoration murale de la grande salle de l'escalier des bâtiments de la Banque à Munich. Les planches II, III, VI, X, XIII reproduisent des détails de portes, de plafonds, de murs du palais royal de Wurzbourg. La dernière de ces planches, représentant la décoration d'une porte dans la salle du trône, est d'une grande beauté. Les deux planches de la fin (XIX et XX) nous donnent une décoration murale au-dessus d'un manteau de cheminée et un couronnement de fenêtre d'un autre château royal de Bavière, celui de Schleissheim, qui est à proximité de Munich et où le roi passe fréquemment l'été. C'est dans ce même château, construit au siècle dernier, que se trouve l'un des plus magnifiques escaliers connus en Europe. Trois planches (IV, XV, XVI) reproduisent des détails de plafonds et de fenêtres du palais grand-ducal de Bruchsal. La planche XII est une décoration murale du salon impérial du palais grand-ducal de Carlsruhe. Les détails sont d'une simplicité élégante qui contraste avec l'abondante diversité généralement en usage dans ce style. Berlin ne fournit que deux planches (V et XIV). La première est un trumeau du palais royal de la capitale prussienne; la seconde représente des panoplies ornant les panneaux d'une porte à deux battants de l'ancien arsenal de la même ville.

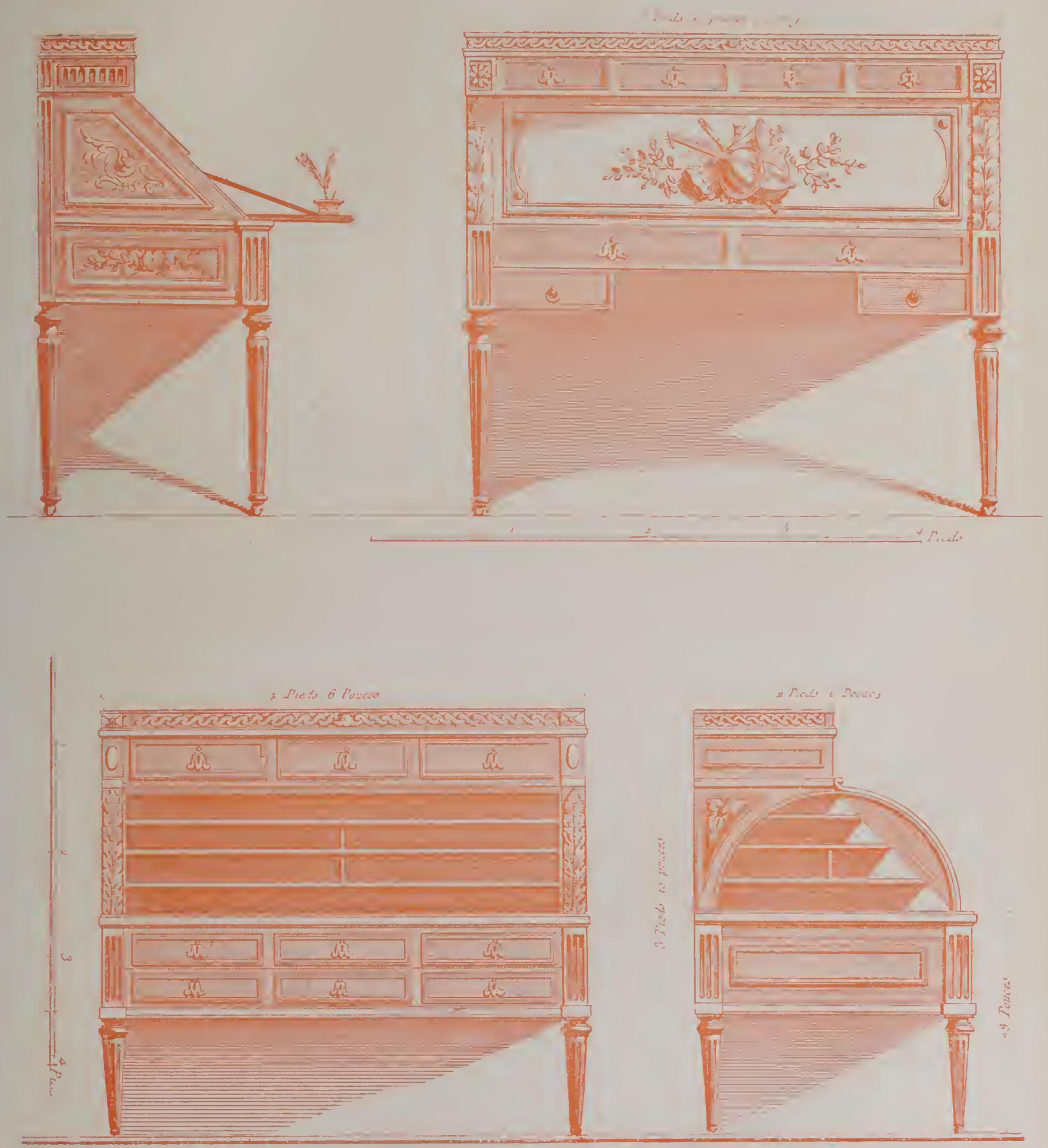
On voit que dans cette première livraison l'auteur a fait la plus large part aux résidences royales de la Bavière, mais il est à présumer, comme le fait du reste entendre la préface dont nous avons donné la traduction, que, dans les livraisons suivantes, l'Allemagne septentrionale aura la préférence. Quoi qu'il en soit, cette première livraison nous offre tous les éléments d'appréciation pour pouvoir affirmer dès maintenant que l'œuvre de M. Cornelius Gurlitt a d'avance sa place marquée sur la table et dans la bibliothèque des connaisseurs et des hommes du métier qui trouveront incontestablement un grand profit à l'étude de ce remarquable travail digne, à tous les titres, de nos éloges et de notre recommandation. Nous conseillons aussi aux amateurs de lire le catalogue très étendu de la librairie Ernest Wasmuth qui figure en deux colonnes in-folio au dos de la couverture de cette première livraison. Ils y verront la preuve des efforts intelligents et nombreux de l'éditeur berlinois pour n'épargner aucun sacrifice en vue de populariser les chefs-d'œuvre de l'architecture, de l'art en général et tout spécialement de l'art décoratif.

C. S.

Le rédacteur en chef gérant : VICTOR CHAMPIER

Paris. — Typ. A. Quantin, 7, rue Saint-Benoit.

MOBILIER XVIII SIÈCLE



BUREAU A CYLINDRE ET SECRÉTAIRE EN TOMBEAU COMPOSÉS PAR LA LONDE

(ÉLÉVATION ET PROFIL)

CAUSERIE SUR LE MOBILIER

LE BUREAU

(SUITE)[1].

Nous voici arrivés au seuil du XVIIe siècle, en présence de la « table à écritoire » et de son descendant immédiat : le bureau. Nous sommes un peu en pays de connaissances, ayant déjà défini, en nous appuyant sur l'étymologie et les renseignements fournis par les inventaires du temps, le meuble dont le nom sert de titre à notre travail. Nous n'avons pas non plus à l'étudier en lui-même, après ce que nous avons dit précédemment, mais à le suivre dans ses diverses manifestations, ses modifications architecturales et surtout décoratives; en un mot, son développement historique.

Je ne sais quel observateur a dit que l'on était toujours de son temps. Cette constatation, parfaitement vraie pour ce qui concerne les êtres animés, l'est, par suite, à plus forte raison, pour les œuvres sorties de leurs mains. C'est ce cachet d'un temps que nous allons dégager des divers bureaux que nous passerons en revue, depuis le commencement du XVIIe siècle jusqu'à nos jours.

La vie publique et privée, au début du XVIIe siècle, se présente avec une majesté grave très sensible dans ses productions artistiques. Les meubles ont une raideur voulue qui ne fait guère présager l'exubérance de lignes, le prodigieux épanouissement décoratif qui caractériseront l'apogée du règne de Louis XIV.

Un mot sur le milieu. A la cour, Louis XIII et le cardinal de Richelieu, c'est-à-dire l'ennui et la tristesse subissant l'ascendant d'un génie à grandes vues, aussi sombre que redoutable, qui sentait le terrain trembler sans cesse sous ses pieds et répondait par la hache du bourreau à un esprit d'intrigue toujours en éveil et toujours prêt à se transformer en révolte ouverte, ne régnait que par la terreur qu'il savait faire planer sur toutes les têtes, même les plus hautes. A la ville, un clergé et une noblesse à préjugés tenaces, à convictions, sinon profondes, du moins tranchantes, encore pleins des souvenirs et des colères de la Ligue, en dépit de l'apaisement tenté par Henri IV; une classe de parlementaires dominés par un esprit de corps qui ne manquait pas d'une certaine grandeur, ayant le respect profond, presque religieux, de leur robe, et désirant imprimer ce respect à tous

1. Voy. la *Revue des Arts décoratifs*, 6e année, page 138.

par des dehors austères, un sentiment de hiérarchie conservé jusqu'au sein de la famille et y apportant quelque chose de compassé, de gourmé dont nous ne pourrions guère nous faire une idée aujourd'hui ; au-dessous, une bourgeoisie à vues étroites et n'ayant qu'une idée : singer ses maîtres, telle que nous la montreront bientôt le *Roman comique* de Scarron et le *Roman bourgeois* de Furetière; enfin, au-dessous encore, tout en bas, le peuple, la canaille, cette masse grouillante, à peine tolérée, sur qui s'accumulent toutes les charges et tombent tous les mépris. En province, la situation n'est guère différente : des gouverneurs gardant la gravité ombrageuse du maître; une aristocratie confinée dans ses châteaux, des parlements croyant encore de tout leur cœur à la sorcellerie, impitoyables, glorifiant la torture et le bûcher avec un entêtement de niais solennels ; une classe moyenne exagérant tous les défauts de celle de Paris; puis, la brute rurale, ahurie, dégradée par de longs siècles de compression et de misère, tenant le milieu entre la bête et l'homme, ne connaissant des joies possibles que les orgies des sabbats, telle enfin que la décrivit un jour La Bruyère en quelques lignes d'une puissance presque sauvage.

Tel est le milieu social. Arrivons au milieu privé et à son décor, à son ameublement. « Le mobilier au temps de Louis XIII, écrit M. de Champeaux, dans son si intéressant ouvrage sur *le Meuble,* était assez sommaire ; il en reste un nombre considérable de pièces qui permettent de l'apprécier sous tous ses aspects. Après les cabinets, viennent des tables et des sièges supportés par des colonnes torses ou des balustres, des miroirs à bordure carrée ou octogone, dont l'usage commençait à se répandre, et enfin des lits à châssis recouverts de draperies. » Ce sont les tapisseries qui jouent le premier rôle ici. Et les murs en sont non seulement tendus, mais elles viennent encore recouvrir les meubles, surtout les tables.

Prenons un cabinet de travail au hasard. L'époque s'y prête : le premier ministre a surtout besoin de mettre à contribution l'art du diplomate pour arriver à faire œuvre d'homme d'Etat. Il est obligé de se méfier des gens d'épée, ennemis naturels de sa suprématie, et toujours prêts à le trahir pour se partager les dépouilles de son pouvoir. Aussi a-t-il recours aux gens de robe, hommes d'église ou légistes, pour faire exécuter sa volonté de fer. Tout se traite donc dans le cabinet, ou, tout au moins, y aboutit.

Pénétrons :

Nous nous trouvons dans une haute pièce un peu sombre, recevant cependant le jour par de grandes croisées, mais à petits carreaux et percées à travers un mur épais, fait de pierre et de briques, qui arrête sensiblement la lumière. De plus, les tapisseries tendues tout autour de la pièce, aux endroits où ne se trouvent pas des rayons de bibliothèques, assombrissent encore ce milieu. Des sièges à haut dossier sont disséminés çà et là. Devant nous se dresse une puissante cheminée munie de prodigieux chenets en fer forgé, aptes à supporter de véritables troncs d'arbres dont les flammes vont lécher une plaque à sujet religieux ou historique. Enfin, près de cette cheminée, dans sa chaleur, le bureau ou la *table à écritoire* qui nous intéresse. Le plus souvent, un riche tapis la recouvre, retombant tout autour presque jusqu'à terre, et en dissimulant à peu près le bois.

Sous la régence d'Anne d'Autriche et la domination de Mazarin, les choses ne changent pas beaucoup. Cependant le goût commence à s'orienter d'un autre côté. Jusque-là il n'avait cessé d'avoir les yeux fixés sur la Flandre ; les têtes vont se tourner vers l'Italie. Les œuvres d'art ont moins de lourdeur ; elles sont moins tourmentées, procèdent d'une fantaisie plus délicate et plus réglée, substituent le style, la prédominance d'un caractère déterminé au chaos d'une exagération sans direction dominante et ne pouvant conduire qu'à la confusion, négation de tout art. Mais, nous le répétons, cette évolution est lente. Il ne s'agit que d'une infiltration, et, à part quelques brillantes exceptions, un intérieur

de la régence diffère bien peu d'un intérieur du temps du feu roi. Les gravures d'Abraham Bosse sont les meilleurs documents graphiques que nous puissions consulter pour ces périodes. Nous trouvons dans les Mémoires de Mademoiselle de Montpensier (la grande Mademoiselle) une description de cabinet ou de salle diplomatique (comme on voudra) qui nous semble typique. Il s'agit de la fameuse salle de l'île des Faisans, sur la Bidassoa, dans laquelle Mazarin et don Louis de Haro traitèrent du mariage de Louis XIV avec l'infante d'Espagne. Voici cette description : « La salle de la conférence avoit deux portes vis-à-vis l'une de l'autre, une grande table au milieu, c'est-à-dire deux l'une auprès de l'autre, jointes, qui ne faisaient qu'une, mais avec des tapis différents. Les tapisseries étoient admirables. Du côté d'Espagne, il y avoit par terre des tapis de Perse à fond d'or et d'argent, merveilleux; du côté de France, de velours cramoisi, chamarré de gros galons d'or et d'argent. Pour les chaises, je ne me souviens pas comme elles étoient. Une écritoire de chaque côté; mais je crois que les cornes étoient d'or, et, si je ne me trompe, il y avait deux horloges sur chaque table. » On le voit, c'est la tapisserie qui prime partout et donne la note. Il est vrai qu'il s'agit d'une architecture et d'un décor passagers, tenant un peu de la tente; mais, ça ne fait rien, le cachet du temps y est sensible. Si tout n'est pas tente à l'époque, tout est encore tentures.

Mais voici que l'ébénisterie commence à faire valoir ses droits jusque sur les bureaux Elle leur ouvre définitivement la carrière.

Rappelez-vous, au musée rétrospectif de l'exposition faite par l'Union centrale en 1882, un bureau du XVIIe siècle, d'un aspect sévère, d'une ornementation maintenue dans une gamme fourrée. Il visait à la grandeur, mais avec une certaine raideur; n'offrait pas encore ce faste qui sera la caractéristique de toutes les productions décoratives à l'apogée du règne du roi-soleil. Le Brun n'a pas encore passé par là. Toutefois, il ne tardera pas.

Tenez ! il passe et frappe sur l'épaule de Boulle.

L'influence exercée par Le Brun sur toutes les productions décoratives du temps de Louis XIV est incalculable. Le tout-puissant directeur de la manufacture royale des Gobelins inspire les productions de tous genres qui y voient le jour, et imprime, par conséquent, son cachet à tous les mobiliers des châteaux royaux. Ayant la cour, on peut dire qu'il a tout le monde; car tous les yeux sont fixés sur elles. Le rayonnement des Gobelins s'étend jusqu'à l'étranger. Cette manufacture donne le ton à l'Europe entière et la met aux pieds de Le Brun. La *Muse historique* de Loret ne pouvait omettre de chanter cet établissement

.... dont ce rare personnage,
Monsieur Lebrun, est directeur
Et le suprême ordonnateur,
Étant pour de pareils ouvrages
Un de nos plus grands personnages,
Et qui, de l'esprit et des mains,
Fait de plus transcendants dessins.

Nul mieux qu'André-Charles Boulle ne sut mettre une plus inépuisable ingéniosité, une plus grande habileté de main, un plus grand bonheur d'exécution, au service de la pensée première du maître, ne s'entendit à donner plus de valeur à ses « transcendants dessins ». Il les a appropriés à l'art de l'ébénisterie avec un talent qui confine au génie, étant une sorte de récréation. Il semble s'être fait un jeu de difficultés techniques qui eussent paru insurmontables à tout autre que lui.

Puisque nous nous trouvons, par un effet rétrospectif d'imagination, dans les salles du musée rétrospectif de l'Union centrale, continuons notre visite. Les bureaux abondent à cette exposition. Nous pourrons donc y faire une ample moisson.

J'en aperçois justement un de Boulle, provenant du ministère de la marine. Solidement campé sur ses pieds terminés en sabot d'animal et surmontés, au-dessus de la partie renflée, de têtes dont les barbes viennent se perdre sur une acanthe d'un beau mouvement, il offre une silhouette vraiment magistrale. Deux larges volutes, également en bronze, partent du haut de ses pieds et vont se contourner aux extrémités intérieures de deux tiroirs qu'elles encadrent, les séparant d'un tiroir central en retrait. Partout des incrustations de cuivre et d'écaille. On ne peut se figurer qu'un personnage à vaste perruque et à hauts talons assis devant ce bureau. Il n'est pas seulement aristocrate, il est autocrate. L'État c'est lui. On prétend cependant que l'on s'en sert habituellement au ministère. Les bureaux ont toutes les audaces! — Oui, ils s'en servent, car dans un coin je trouve les boutons d'une sonnerie électrique. Une sonnerie électrique à un bureau de Boulle! à un meuble Louis XIV! Pouvez-vous vous imaginer cela? Et cependant... elle sonne!

Voici, dans la salle à côté (exposition du mobilier national), un bureau plat de Boulle, à double face en marqueterie de cuivre sur fond d'ébène, avec appliques en bronze doré; à pieds de griffes et à feuilles; montants à volutes et à têtes de femme; ceinture à trois tiroirs avec poignées et encadrements moulurés, les tiroirs latéraux formant avant-corps encadrés de volutes à feuilles; celui du milieu décoré d'un mascaron; dessus en maroquin entouré d'une moulure. Un peu plus loin, nous en rencontrons un autre à double face de forme contournée et à trois divisions garnies de tiroirs, soutenu par huit pieds, reliés par quatre, par des traverses en X. La tablette et les parois verticales sont revêtues d'incrustations de cuivre sur écaille rouge.

On voit que c'est avec raison que le *Dictionnaire des arts et métiers* a pu dire au dernier siècle : « La manufacture royale des Gobelins a fourni les plus habiles ébénistes qui aient paru depuis près d'un siècle. On estime, entre autres, les ouvrages du sieur *Boulle*, qui sont également recommandables par la beauté de la marqueterie et par le goût des bronzes excellents dont il les embellissait. » Aujourd'hui, *recommandable* nous paraît bien froid, et les amateurs seront, j'en suis certain, de mon avis si j'écris ici qu'il est tout à fait inutile de les recommander.

Avant de quitter le règne de Louis XIV, mentionnons, d'après les comptes des Menus-Plaisirs, un payement de 1,257 livres fait, en 1681, à l'ébéniste Golle « pour une table à écrire pour le Dauphin, sur laquelle il y avait deux manières de cassettes entaillées, dont l'une servant d'escriptoire et l'autre à serrer des papiers, avec ses pieds de marqueterie à fleurs et autres ornements de bois doré ».

Pour me résumer, voici les caractères qui me frappent dans le mobilier en général, et, en particulier, dans les bureaux de l'époque de Louis-le-Grand: recherche constante d'une grandeur faite avant tout de représentation, de rôle joué, de maintien; désir d'étonner et d'éblouir par la richesse jointe à la majesté; épanouissement profondément orgueilleux, mais non exempt de noblesse, toutes choses demandant Versailles pour cadre et n'étant elles-mêmes que des petits Versailles.

A l'heure qu'il est, nous admettons encore un bureau Louis XIV, transformé en table, dans un salon; mais il nous effaroucherait dans notre cabinet de travail. Avec lui il semble qu'on ne se sente plus chez soi. On se redresse, on prend des attitudes, on attend sans s'en rendre compte que le domestique annonce messieurs tels ou tels. Nos habitudes réclament des compagnons plus intimes que ce meuble dédaigneux et sans cesse sur son quant-à-soi.

Sous la Régence, il y a une détente dans le mobilier comme dans les mœurs. « Nous avons déjà vu, vers la fin du règne de Louis XIV, écrit M. de Champeaux, la mode aban-

donner le bois d'ébène et la marqueterie d'écaille, dont l'aspect sévère s'accordait à merveille avec le style des grands appartements de Versailles, pour adopter les placages de bois de rose et d'amarante, aux tons doux, plus en rapport avec les goûts raffinés de la société nouvelle. L'ameublement coquet de la Régence semble inspiré par Watteau, créateur des charmantes compositions où les femmes du monde facile sont travesties en bergères. On retrouve aussi les lignes de Robert de Cotte dans le profil des meubles de Cressent; mais les sujets de ses bas-reliefs sont le plus souvent tirés des compositions de Gillot, graveur fécond qui exerçait alors une réelle influence sur les artistes. »

Un bureau plat de bois d'amarante, prêté au musée rétrospectif par le château de Fontainebleau, nous offre des bronzes représentant des femmes à collerette qui sont indiscutablement de la famille de celles de Watteau et de Gillot. Sa silhouette rappelle comme effet général l'architecture du bureau du ministère de la marine dont il vient d'être question, mais affinée, assouplie, ayant comme une expression gaie et spirituelle. Bonsoir à l'étiquette! Notre bureau a l'air de vouloir prendre ses aises. Il est de bon ton, il porte encore perruque. Mais ce n'est plus comme autrefois, du temps de *l'antiquaille*, comme il était à la mode de dire. Ses formes ont une certaine grâce paresseuse, un abandon de grand seigneur qui porte l'aisance aristocratique jusque dans le travail, comme il saura la porter jusque dans la débauche.

Un autre bureau ne se contente pas de nous faire songer par certains côtés au ministère de la marine, il nous y ramène tout droit, appartenant à ce ministère et étant exposé par lui. Les quatre femmes, les quatre parties du monde, qui décorent le haut de ses pieds, sont des œuvres de premier ordre. C'est un meuble que l'on a pu attribuer avec raison à Cressent.

Sous Louis XV, les formes acquièrent encore plus d'indépendance. On pourrait même leur reprocher souvent d'être un peu tourmentées, comme, au décor, de trop sacrifier au style rocaille, qui conduit parfois à des effets de détails lourds et embrouillés.

Ces défauts sont sensibles dans un bureau appartenant au prince Richard de Metternich, dont les bronzes sont attribués à P. Caffieri. Ce bureau, surmonté d'un cartonnier aux formes les plus contournées, imitant une grotte avec personnages d'un aspect légèrement enfantin, a lui-même une silhouette aussi compliquée que bizarre. L'ébéniste a été complètement sacrifié au sculpteur, qui, comme il arrive toujours dans de pareilles circonstances, a abusé au dernier point de la situation; aussi l'aspect général est-il désastreux. Des parties d'une exécution merveilleuse ne sauraient sauver une production à laquelle manque la qualité première : l'unité de conception. Le goût vit d'harmonie. Quelque brillante qu'elle soit, une discordance est toujours une discordance. Mais nous avons assez mis en lumière les défauts du style Louis XV; montrons maintenant ses qualités, il n'en manque pas.

Pompadour, quel joli mot! Preste, pimpant, sonore, coquet, mutin et même coquin! Quels frais et gracieux souvenirs voltigent autour de lui dans un nuage de poudre à senteurs énervantes de boudoir! — Pompadour! nous entrevoyons soudain des petits pieds impatients et jaseurs, chaussés de fines mules de satin. — Pompadour! Voilà une mouche qui vient se placer au coin d'une lèvre rieuse, tout près d'une fossette où le moindre mouvement la fait verser, pour reprendre bientôt sa première place. — Pompadour! Maintenant, c'est un nez fin, aux narines vibrantes; des yeux pétillants de malice; un front blanc et bien dessiné, sur le sommet duquel s'élève le crépé d'une de ces perruques tant soit peu cavalières qui donnent tant d'espièglerie, de gaminerie provocante à la physionomie féminine. Mais je m'arrête, ami lecteur, pour te laisser rêver; car, toi aussi, tu as répété mentalement : Pompadour! Pompadour! Et devant ce *Sésame*, la porte des belles songeries

s'est entr'ouverte, et, par là, tu aperçois des choses mille fois plus captivantes que tout ce que je pourrais te raconter...

« Est-ce fini ? Si nous reprenions pied sur le sol. Nous en étions aux qualités du style Louis XV.

— Qu'en dit l'abbé ?

— Rien ; il s'agit de bureaux, de cabinet de travail, toutes choses qui ne sont guère son affaire. Et puisqu'il n'est question ni de madame, ni de sa toilette...

— Pardon ! pardon ! vous oubliez, l'abbé, que madame possède aussi son bureau ! Bureau coquet, mignon, d'une élégance frêle, permettant à peine d'y appuyer le corsage et les bras, presque un jouet... mais, enfin, bureau. Le bureau des missives odorantes, des billets doux, des poulets. — Y êtes-vous, l'abbé ? Ne vous êtes-vous pas assis quelquefois à ce charmant bureau pour faire œuvre de secrétaire dans des circonstances particulièrement difficiles ? Vous riez l'abbé ! Ah ! le piquant, l'amusant bureau ! Les ébénistes du XVIIIe siècle ont admirablement compris le bureau féminin.

« Tenez, prenons celui dont M. Bouilhet est l'heureux possesseur et qu'il a bien voulu prêter au musée Croyez-vous qu'il soit possible de trouver quelque chose de plus gracieux, de plus délicatement et plus spécialement aristocratique? Quelle harmonie dans l'ensemble ! Quelle grâce dans les courbes ! Pas un angle ou l'on puisse se faire mal ! Il est à cylindre tout comme tel ou tel grand confrère, ce bureau minuscule, lilliputien, ce petit Poucet des bureaux ! Il est à cylindre ! il fait l'homme ! Gamin, va ! Allons, arrive ici, on a besoin de toi. »

Et il semble qu'il va venir, tellement il est léger, vivant, pétulant, d'un dessin animé.

Une soubrette l'approche de madame, encore à sa toilette, donnant un dernier coup d'œil à la glace encadrée de blanche mousseline, pour bien constater qu'elle est en beauté ce matin.

— Que dois-je lui répondre, Lison ?

— Oh ! tout ce que madame voudra ! Le pauvre chevalier en tient d'une façon à avaler tout religieusement, sans discuter.

— C'est moins facile que tu ne crois, Lison.

— Madame, dépêchons-nous, Frontin attend depuis une heure à l'office : dix minutes de plus et il sera absolument gris, incapable de rapporter la réponse à son maître, qui se passera infailliblement son épée à travers le corps.

— Tu te moques, Lison ! Mais vraiment je ne sais que dire !

— Si nous appelions l'abbé !

— Qu'en dit l'abbé ?

L'abbé va parler, sautiller, aller ! aller ! comme une pie ; et la plume de madame va courir sur ce gentil bureau, musqué, impertinent ou sentimental à volonté, badin ou alangui par des vapeurs, mais toujours plein de tact, toujours prêt à offrir ses services aux amoureux et à s'effondrer sous le poids d'une femme auteur, d'un bas-bleu ! On n'a le droit d'y écrire qu'en passant, d'une façon toute imprévue, sous la dictée d'un petit cœur qui bat la chamade ou d'une petite tête qui s'exalte.

Mais nous nous sommes bien attardés chez la Pompadour. Arrivons à des bureaux plus sévères, plus bureaux, si l'on veut bien me permettre cette manière de parler. Quittons la favorite pour aller chez les ministres. Pour nous excuser de notre longue station chez elle, disons que lesdits ministres ont fait comme nous : il leur a fallu passer par les appartements de la marquise et y faire leur cour. A l'heure qu'il est, leurs grands et fiers bureaux relèvent encore du petit bureau de Cotillon III.

Oui ! ce superbe bureau à cylindre, que la Banque de France a prêté à l'Exposition, lui-même ! Aussi, comme il sait être sérieux sans pédanterie, avec une pointe de grâce. Il est ministre, mais aussi courtisan. Je vous dis que l'on sent l'influence de Pompadour : il y a certaines allures mondaines que l'on n'acquiert que dans la société des femmes, et il les a. Ses pieds sont fermes, mais fins d'attaches et dégagés; ni trop gras, ni trop maigres, hardiment posés et présentant des courbes élégantes : ils ont du jarret, voilà tout. Le corps est souple, entouré d'une ceinture de beaux bronzes, ciselés avec un talent sobre et délicat. Quant au cylindre, la silhouette en est parfaite. Cela doit pouvoir jouer, et, en effet, joue tout seul. Partout aux angles des bronzes en harmonie avec ceux qui ornent le corps.

Des ministres remontons aux monarques.

Citons d'abord un bureau offert à l'impératrice de Russie par Louis XV et faisant actuellement partie de la collection de sir Richard Wallace. Il est dû à l'ébéniste Dubois. Des figures accouplées de sirènes surmontent les quatre pieds de la table. Une galerie d'oves en bronze fait ceinture au corps. Plusieurs figures sur le couronnement du serre-papier : l'Amour et Psyché, la Paix et la Guerre. Ce bureau est muni de son écritoire et d'un cartonnier revêtu d'un vernis vert et enrichi de bronzes dorés.

Tout ceci constitue un ensemble excessivement riche, mais qui ne peut cependant être comparé au bureau commencé par Oëben et terminé par Riesener, que possède le musée du Louvre. Disons en passant que sir Richard Wallace en possède un presque semblable. M. Paul Mantz a décrit ce meuble dans cette même revue : « Ce chef-d'œuvre, dit-il, où le style Louis XVI n'apparait encore que dans certains détails d'ornementation, est d'une composition assez compliquée. Riesener n'a pu l'exécuter, ou du moins le finir, qu'en faisant appel au concours de plusieurs industries. Sur la partie qui forme la façade du meuble et qui ne présente d'ailleurs que des surfaces courbes, des bois de couleurs diverses ou habilement teintés dessinent des médaillons allégoriques où s'emmêlent les attributs des arts, de la musique et de la poésie. De chaque côté, des figures de bronze doré, assises ou couchées à demi, tiennent des feuillages qui se terminent par des fleurs. Ces fleurs ouvertes sont des flambeaux. Au centre et au-dessus du meuble est une petite pendule de Lepaute, surmontée de deux amours jouant avec un chien. A droite et à gauche, deux médaillons ovales de Wedgwood — figures blanches sur un fond d'un bleu cendré — décorent les faces latérales de ce bureau glorieux et peut-être un peu incommode. L'exécution est amoureusement soignée, surtout pour les marqueteries, qui sont l'œuvre particulière de Riesener, car la construction même doit être attribuée à Oëben. Les bronzes sont superbes : on sait aujourd'hui par un document authentique qu'ils ont été dessinés et modelés par Duplessis, fondus et ciselés par Hervieux. L'ensemble est riche; mais, dans son architecture générale, ce meuble, aux lignes mal équilibrées, n'est pas d'une harmonie parfaite : le règne de Louis XV, dans la période de 1740 à 1760, nous a donné des œuvres plus robustes et mieux conçues. »

Grâce au bureau du Louvre, nous sommes arrivés insensiblement au règne de Louis XVI. Ne nous en plaignons pas, car nous n'avons fait en cela qu'imiter la marche historique du meuble auquel nous consacrons cette monographie. Il n'y a pas de passage net du mobilier de Louis XV à celui de Louis XVI. On est en présence de deux styles complètement différents au moment de leur plus libre épanouissement, de leur parfaite maturité, mais qui, à l'heure de la décadence de l'un et de l'éclosion du second, n'accusent pas encore de caractère déterminé. La tendance reste flottante. Qui va l'emporter des courbes ou des droites. On ne saurait le dire. Pour l'instant, elles font bon ménage et se prêtent un mutuel appui. Le seul indice qui puisse permettre de risquer une prévision, c'est l'âge des formes

onduleuses. Elles sont déjà vieilles, d'un passé de plus d'un siècle. C'est beaucoup et plaide en faveur des droites. Les droites poussent. Les découvertes faites à Pompéi, au sein des laves descendues jadis du Vésuve, ont porté, depuis quelques années, le goût vers l'antiquité. Tous les regards sont fixés de ce côté. C'est la mode, mot qui répond à tout, explique tout, motive tout. En route pour le monde gréco-romain! Il y a à glaner de ce côté, et la fin du XVIIIe siècle trouvera là une mine de richesses qu'il saura exploiter avec un goût exquis, c'est-à-dire approprier à un milieu dont il faut respecter toutes les exigences sans nuire au courant des aspirations d'un public délicat, épris, d'une érudition factice, soumise avant tout à un tact qui ne relève que de l'art pur et ne saurait lui servir que de motif, de canevas. Il s'agit d'être des anciens... du XVIIIe siècle, des anciens *amateurs,* des Romains par à peu près, des Athéniens de Paris. Le procédé n'est peut-être pas déjà si mauvais! L'artiste ne peut jamais voir la personnalité des autres qu'à travers sa personnalité propre : on n'est pas artiste sans cela; or, le XVIIIe siècle a été éminemment artiste, surtout artiste. Il n'est pas jusqu'à la raison elle-même qu'il n'a acceptée que lorsqu'elle savait se faire valoir par la forme. Voltaire trouvait le moyen de démontrer que 2 et 2 font 4 d'une façon qui tenait de l'épigramme et du madrigral; Diderot parlait de sa robe de chambre avec éloquence; Galiani immortalisait des sacs de blé ou des chemises de toile; Buffon, s'il ne mettait pas de manchettes de dentelle pour écrire, en affublait du moins son style; Rousseau, à force d'émotion, imposait sa misère et lui donnait le prestige de la poésie; Beaumarchais tirait quelque chose de spirituel et d'aimable de la position de son père, modeste et brave horloger. Artistes! artistes! tous artistes! Que de jolis bureaux il fallait pour de pareils individus!

Aussi ne manquent-ils pas. Nous n'avons que l'embarras du choix.

Voici d'abord un bureau Louis XVI qui fait partie du mobilier national. Il est de Riesener. Les courbes des pieds et du corps sont à peine accusées. Et déjà, de ci de là, des droites absolues se font jour. Les bronzes aussi accusent cette tendance. Ils se raidissent, s'affinent, s'arrêtent brusquement aux angles, rétrécissent le cercle de leurs volutes, resserrent leurs acanthes et laissent tomber leurs enfilades de fleurs au lieu de les relever en guirlandes. Les poignées des tiroirs sont de simples couronnelles branlantes, venant au repos inscrire un bouton radié.

Celui-ci, à jambes tout à fait droites et effilées, provient du palais de Trianon. Il n'offre de rond que son cylindre décoré d'une charmante marqueterie. Corbeilles de fleurs! feuilles de lauriers! bas-relief représentent des Amours en train de jouer! Voilà du Riesener en plein Louis XVI!

Le règne complet des droites est tout à fait sensible dans un bureau offert au roi Louis XVI par les états de Bourgogne et attribué à David Roentgen, qui fait partie du mobilier national. Il en est même un peu lourd et un peu monotone. L'artiste a eu sans doute conscience de cet effet, car il l'a muni de huit pieds. Eh bien! ces huit pieds ne semblent pas de trop pour soutenir le meuble!

Fuyons! fuyons! et revenons à des bureaux moins écrasants.

Permettez-moi de vous présenter, avec tout le respect qui lui est dû, ce ravissant bureau de dame. Il est plat et sa surface montre une merveilleuse marqueterie représentant la géographie est ses attributs. Un ressort fait avancer le tiroir central, muni d'une planchette pour écrire. — Un! deux!... faites jouer cette planchette! Voilà une glace qui se dresse obliquement. Nous avons bien affaire à un meuble de femme. C'est encore du Riesener. Aussi quelle élégance! quelle richesse de bon goût! Les pieds peut-être un peu frêles. Mais on y pesera si légèrement. N'oublions pas des bronzes d'un imprévu adorable. Ce sont des plantes qui se sont donné la joie de courir sur les côtés du bureau, voilà

tout! Un souffle va les faire s'éloigner. Elles se posent comme une caresse et s'élancent avec hardiesse, fières de la force saine de leurs tissus.

M. de Rothschild possède, lui aussi, un petit bureau de Riesener d'une très grande richesse de décor, et le palais de Compiègne un autre d'une suprême élégance. Nous le préférons à celui du musée du Louvre du même artiste, et à celui du musée de Trianon, aux cuivres ciselés par E. Levasseur. Un merveilleux spécimen du genre petit bureau pour dame est celui en cuivre ciselé et doré, avec une tablette en laque du Japon, exécuté par Weisweiler, qui fait aussi partie du musée du Louvre. Les quelques types que nous venons de citer en disent plus que toutes les descriptions que nous pourrions faire. Ne poursuivons donc pas plus longtemps, et envoyons-leur le lecteur.

Un petit meuble qui appartient bien au XVIIIe siècle, c'est le bureau à étagère, nommé aussi bonheur-du-jour. On ne peut rien inventer de plus galant que ces minuscules secrétaires. En écrivant devant elle, la personne a pour l'inspirer et lui donner des idées riantes, des phrases colorées, les mille bibelots de l'étagère, les gaies porcelaines aux tons tendres, les saxes à sujets comiques ou amoureux, les magots à langues recourbées et pointues.

Le bonheur-du-jour fait bientôt place au secrétaire, mais à un secrétaire aussi mignon que lui et dont celui que possède le South Kensington, en bois d'amarante, avec plaques de Sèvres comme motif central, peut nous donner une idée. Ce n'est en quelque sorte qu'une papeterie montée sur un frêle bureau.

Malheureusement, le règne du vrai secrétaire, du grand, du haut, du massif, du raide, du lourd, est proche. On en avait vu quelques exemples à la fin du règne de Louis XV. Maintenant les placages de bois dissimulent un peu la raideur inhérente à cette pièce du mobilier. L'œil distrait par le décor des bois et des bronzes habilement disposés oublie un instant le côté désagréable de l'architecture générale. Cette architecture se fait aussi modeste, dissimule sa destination maladroite, joue au chiffonnier, ce qui permet de lui donner place dans la chambre à coucher. Nous avons affaire à des secrétaires qui ont de la pudeur. Que ne l'ont-ils transmise à leurs descendants, dont nous aurons bientôt à nous occuper! L'inventaire général des meubles de la couronne (année 1760) décrit un certain nombre de secrétaires, et j'en trouve mentionnés deux « en armoire de bois violet et rose à placages ».

Hélas! nous retrouvons le secrétaire après la Révolution. Cette Révolution a mis fin à bien des abus! Pourquoi faut-il qu'elle ait oublié le secrétaire!

Le voilà dans toutes les chambres à coucher, lourd, gauche, en acajou! Et on se le transmettra de génération en génération, car il est aussi solide que massif, le traître! A peine échappons-nous présentement à ce résumé triomphant de la laideur articulée. Meuble à deux fins! à trois fins! à toutes les fins possibles! Création hybride, le secrétaire est un coffre-fort stupide qui a des prétentions au rôle de bureau, tout en singeant l'armoire dans sa silhouette générale et visant à la commode par le bas. Quant à sa tablette mobile, toujours prête à se rabattre, elle peut viser à ce qu'elle voudra, mais pas à la solidité ni à la grâce! Le secrétaire est le thé de Mme Gibou du mobilier. On y a mis de tout, de sorte qu'il n'a plus aucun goût. Fermé, le secrétaire est patauď et laid; ouvert, il est laid et mesquinement ridicule.

Pour l'amour de... l'art, fabricants, mes frères, ne revenez jamais au secrétaire! M. Prud'homme lui-même veut bien y renoncer, et son épouse abdique ses droits à faire ses petits classements budgétaires dans les tiroirs du fond, dont les secrets variés n'amusent plus les petits Prud'homme, grimpés sur les vénérables genoux ou les dignes, les respectables épaules de papa. Alors! à quoi bon, n'est-ce pas?

Bon à rien !

Revenons aux bureaux.

Mais les bureaux eux-mêmes ont subi une horrible métamorphose. Comme le secrétaire, ils portent l'empreinte du mauvais goût du temps. Eux aussi sont en acajou ! « Ce n'est qu'à la fin du règne de Louis XVI et sous le Directoire, écrit M. J. Deville dans son *Dictionnaire du tapissier*, que sont parus ces immenses bureaux à cylindre que l'on remarque encore de nos jours chez quelques notaires respectueux des vieux usages de leurs prédécesseurs. La plupart étaient construits en acajou, avec ou sans ces moulures et ces poignées en cuivre si bien ajustées et dont l'ornementation ou la conception rappellent la façon de Jacob Desmalter. Leur énorme proportion les a fait délaisser pour d'autres plus proportionnés aux besoins du siècle ou à la grandeur des pièces ou ils peuvent être placés, et rapidement on a dû produire les bureaux ministres, plats sur le dessus, mais à deux corps de tiroirs superposés dont un dit à caisse ; puis, enfin, par des bureaux à casier, piano ou toute autre dénomination que l'on a bien voulu leur donner, pour arriver à une variété qui n'a plus de limites autres que celles données par les styles auxquels ils sont appropriés. »

Mais il est temps de terminer. Nous renvoyons à Balzac les personnes qui voudraient étudier à fond la physiologie du bureau sous le premier Empire, la Restauration et le règne de Louis-Philippe. Ils y verront le bureau administratif du baron Hulot, le bureau financier des Keller et des Nucingen, le bureau bourgeois de César Birotteau, le bureau maigre et sinistre de l'usurier Gobseck, le bureau de Vautrin devenu chef de la police de sûreté, etc., etc. Ce sont là autant de bureaux qui empruntent au talent d'observation du romancier leur valeur, mais que le caractère artistique de cette Revue nous défend d'analyser. Le seul enseignement que l'on pourrait tirer de leur description serait essentiellement négatif. Il faudrait écrire en grosses lettres en tête du chapitre : *Choses qu'il ne faut à aucun prix imiter*. Or notre but est de fournir ici des exemples au lecteur, mais pas de mauvais exemples.

Maintenant, si l'on nous demande de conclure et de dire quel devra être le caractère du bureau de l'heure présente, nous répondrons qu'il devra avoir le caractère de l'heure présente et nous rappellerons les débuts de notre étude. Il faut des bureaux pas trop grands, nos appartements ne l'étant guère ; pas trop lourds, justement parce qu'ils ne sont pas grands ; commodes, le confortable étant le dernier mot de notre siècle bourgeois ; pas trop sévères, notre esprit étant tant soit peu léger ; pas trop gais, pour ne pas détonner avec nos habits noirs et notre tenue anglaise ; en un mot, des bureaux moyens en tout, puisque toutes les intelligences se soumettent chez nous à des moyennes. Pour le reste, les fabricants peuvent puiser à leur fantaisie dans tous les styles et s'inspirer de toutes les époques. Cependant peut-être vaudrait-il mieux ne s'inspirer que de la leur et chercher en eux-mêmes les éléments d'un style qui serait celui du XIXe siècle.

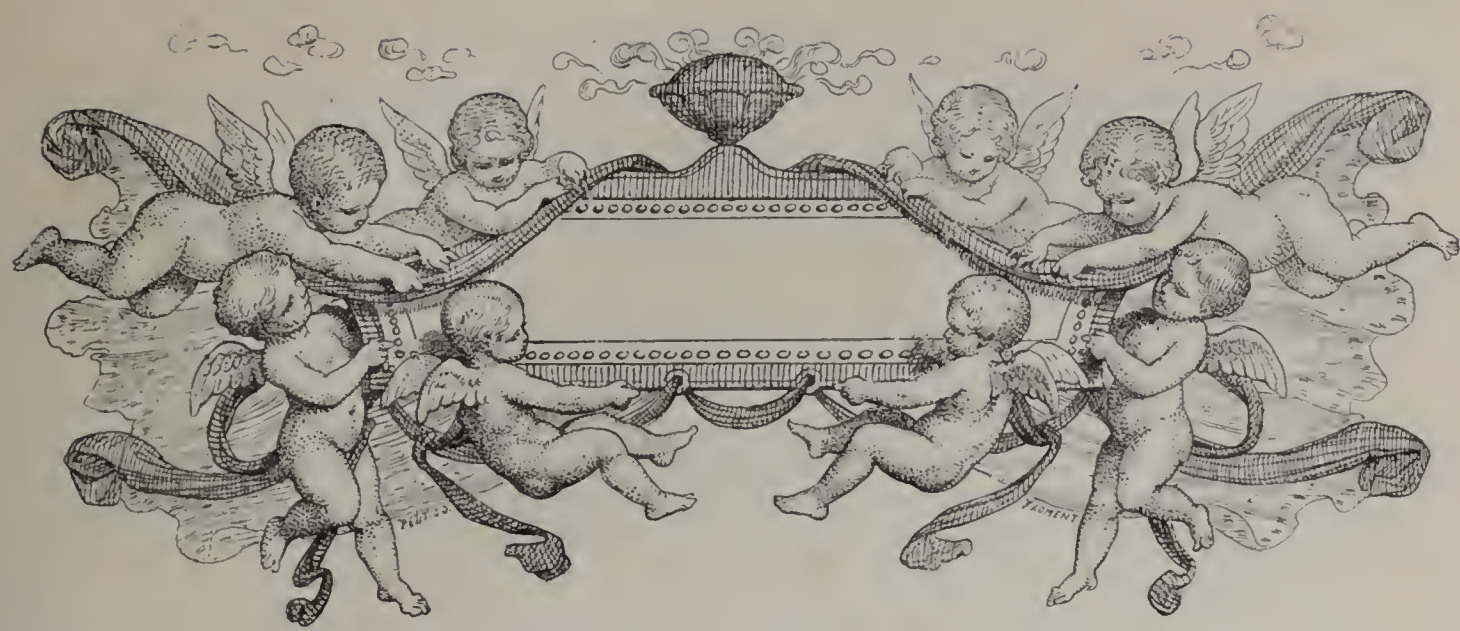
Est-ce trop demander ?

N'y a-t-il pas un proverbe qui dit que lorsque l'on marche derrière quelqu'un on n'arrivera jamais le premier. Ce proverbe, pour faire songer à M. de La Palisse, n'en a peut-être pas moins, en fin de compte, absolument raison.

RIOUX DE MAILLOU.

MOBILIER (XVIII SIÈCLE)

PIEDS DE MEUBLES COMPOSÉS PAR LE DESSINATEUR LA LONDE (SECONDE MOITIÉ DU XVIII SIÈCLE)



HISTOIRE DE L'INDUSTRIE

DE

LA PORCELAINE A LIMOGES

L'histoire de l'industrie de la porcelaine à Limoges est en quelque sorte l'histoire de l'industrie française depuis un demi-siècle, et les causes de sa décadence pourront nous expliquer la déchéance de nos industries nationales si amèrement constatée par nos économistes.

A Limoges, il y a dix ans, les fabriques naissaient sous les pas; appelés de tous les points du département, les ouvriers affluaient dans les faubourgs trop étroits. La France, l'Amérique et l'Allemagne se disputaient les produits artistiques et fins des fabricants limousins, dont les modèles faisaient loi. Les étrangers venaient s'instruire à leur école, et la manufacture nationale de Sèvres elle-même ne dédaignait pas de s'inspirer de leurs procédés et de leurs innovations. Grâce à la nouvelle industrie, la richesse et la population s'étaient accrues à la fois, et tout semblait présager à la vieille ville commerçante une ère non interrompue de prospérité. Aujourd'hui la porcelaine limousine, délaissée et dépréciée, ne trouve plus de débouchés. La crise pléthorique envahit les usines. La production ne rémunère plus le fabricant. La situation de l'ouvrier devient de plus en plus instable; en un mot, l'industrie de la porcelaine semble devoir bientôt abandonner son berceau.

Quelle est la cause de cette décadence rapide? L'histoire de l'industrie porcelainière depuis sa fondation suffira à donner les éléments nécessaires pour l'explication de ce fait économique.

Le kaolin ou l'argile qui sert à fabriquer la porcelaine n'est autre chose que le produit de la décomposition naturelle, spontanée pour ainsi dire, du feldspath ou silicate double d'alumine et de potasse.

Le kaolin et le feldspath sont deux substances en quelque sorte prédestinées par la nature à fournir d'admirables poteries. L'existence de gisements de feldspath et de kaolin dans une localité est pour elle la cause d'une prospérité immense.

Ce fut le hasard qui dota le Limousin d'une grande industrie. Mme Darnet, femme d'un chirurgien de Saint-Yrieix-la-Perche, trouva dans un ravin une terre blanche et onctueuse qui lui parut propre à nettoyer le linge; elle la fit voir à son mari, qui, plus versé dans les questions du jour, soupçonna que cette argile pourrait être celle qu'on cherchait. Il courut chez un apothicaire de Bordeaux, nommé Villaris, qui reconnut le kaolin (août 1765).

Le kaolin primitif de Saint-Yrieix donnait une pâte d'un beau blanc, tirant sur celui du lait pur et ne renfermant aucun corps étranger susceptible de produire des taches. Or le choix des kaolins, pour faire de belle porcelaine, est important, puisque cette vaisselle de luxe revient presque au même prix de fabrication, qu'elle soit faite avec du kaolin défectueux ou avec du kaolin de première qualité. Dans le premier cas, la porcelaine, en perdant sa blancheur, son éclat, perd presque toute sa valeur et ne peut soutenir aucune concurrence avec la belle porcelaine, dont le prix de matière lui est à peine supérieur. Aussi on remarquera que les frais de fabrication de la porcelaine portent bien plutôt sur le façonnage et sur la cuisson, qui sont les mêmes, quel que soit le kaolin qu'on emploie, que sur le prix de la matière première.

Il était assez naturel que le pays qui a fait connaître l'existence en France des plus belles matières de porcelaine attirât la fabrication la plus active de la poterie qu'elles constituent à elles seules. Aussi, c'est dans l'ancienne province du Limousin, dont le département de la Haute-Vienne prend une grande partie, notamment dans sa capitale, Limoges, et dans les cantons de Saint-Yrieix, de Magnacbourg, de Saint-Léonard, de Coussac, de Bourganeuf, de Rochechouart, que sont établies la plupart des manufactures de porcelaine de ce département, qui formaient, en 1854, plus des trois quarts de toutes celles qui existent en France.

I

La première période de l'histoire de la porcelaine, que nous pourrons appeler l'*ère du bois*, du mode de cuisson de la pâte alors employée, part de 1774, année ou fut construit le premier four vertical à quatre alandiers.

Tout d'abord on crut que le seul combustible à employer pour la cuisson de la porcelaine était le bois, et encore une espèce particulière de bois : le tremble, le charme, l'aulne et le chêne. Jusqu'en 1850, la cuisson à la houille fut universellement rejetée. Les essais faits en 1785 et 1786 à la manufacture de Sèvres avaient été infructueux. Or le mode de cuisson a une influence prédominante sur la marche de l'industrie porcelainière, dont le combustible est un des principaux éléments. On s'en convaincra facilement par le tableau suivant.

Dans une fournée qui donne 3,500 francs de marchandises, les dépenses, en dehors des frais généraux et du façonnage de la pâte, sont les suivantes :

Combustible, 840 francs;
Matériaux d'encastage et d'enfournement, 90 francs;
Couverte, 26 francs;
Main-d'œuvre, 225 francs;
Travaux divers, 110 francs.

Le combustible étant très cher et demandant à l'industriel, à son début, un capital considérable, empêchait par cela même l'industrie naissante de se démocratiser. Les premiers fabricants sortirent des rangs de la vieille bourgeoisie commerçante de Limoges, qui compte plusieurs siècles d'économie et de probité. Fortement imbus de leurs devoirs de classe, ils mirent en pratique cette vertu tant préconisée par F. Le Play, le patronage. Le patron et sa femme se plaisaient dans une existence simple et frugale, connaissaient dans tous ses détails la vie domestique de leurs ouvriers, qui se préoccupaient à leur tour de la prospérité commune. La solidarité et l'harmonie apparaissaient dans tous les rapports du patron et de l'ouvrier. L'ouvrier faisait en quelque sorte partie de la famille. S'il tombait malade, si un accident venait à interrompre le cours de son travail, il était sûr de trouver une protection et un appui. Les enfants étaient élevés dans les fabriques sous les yeux de leurs pères et formaient une pépinière admirable d'apprentis habiles et laborieux. C'est ainsi qu'un attachement traditionnel se maintenait entre les générations successives de patrons et d'ouvriers.

La bienveillance chez le patron, le respect chez l'ouvrier assuraient la permanence des engagements. C'est alors qu'on a vu des ouvriers débuter dans une fabrique à l'âge de douze ans et y mourir après avoir passé dans la même usine une longue vie d'homme.

L'entente continuelle du patron et de l'ouvrier, en ce qui touchait la fixation du salaire, avait pour symptôme l'absence de tout débat irritant; les grèves et les calamités qui en découlent étaient alors écartées. Les patrons réglaient eux-mêmes leurs tarifs de façonnage sans aucun débat et à la satisfaction de leurs ouvriers.

D'autre part, comme pour justifier cette confiance et ce dévouement aux intérêts communs, ils s'étaient mis à la tête des sociétés de secours mutuels qui commençaient à fonctionner, ou en avaient eux-mêmes fondé de nouvelles. Sous la protection de l'autorité patronale, les ouvriers porcelainiers s'étaient groupés dans une sorte de corporation fermée, et le caractère exclusif de la population ouvrière ainsi développé et soutenu avait réussi à écarter de ses rangs honnêtes et laborieux les vagabonds étrangers de Marseille et de Bretagne qu'attirait l'établissement de la nouvelle industrie.

Cette première période de l'histoire de la porcelaine est, en quelque sorte, l'âge d'or de cette industrie, qui n'est pas seulement favorisée par cette organisation du travail, mais encore par de merveilleuses conditions économiques.

Le kaolin n'a pas encore été découvert dans les Pyrénées-Occidentales, en Bretagne, près de Marseille et dans le département de l'Allier. Le Berry n'a pas encore commencé sa désastreuse concurrence. L'Allemagne, entravée par son système économique, ne s'est pas encore ouvert de débouchés. Limoges, qui possède à sa porte le kaolin qui fait la porcelaine, la terre à gazettes où la pâte est enfermée pour la cuisson, la couverte qui fait la glaçure, le bois qui alimente les fours, a le monopole incontesté de l'industrie porcelainière.

Comment les patrons limousins ont-ils utilisé ces avantages?

Avec cette insouciance paresseuse qui fait le fond de la race, les fabricants, ennemis de tout déplacement, ne surent pas chercher la clientèle et s'ouvrir des débouchés nouveaux. Ils laissèrent envahir leur place par une nuée d'intermédiaires, parasites de l'industrie: Allemands, Américains, Anglais. Ils livrèrent les intérêts de leur industrie à des commissionnaires allemands, qui les exploitèrent au profit de fabriques de la Saxe ou de la Bohême, également représentées par eux sur les marchés étrangers. On vit des Allemands fonder alors des maisons de vente à New-York, des comptoirs d'achat à Limoges et expédier ainsi en Amérique les produits limousins, achetés avantageusement en fabrique, pour les débiter eux-mêmes dans ces pays nouveaux. Qu'aurait-il coûté aux fabricants limousins pour organiser eux-mêmes des agences à l'étranger et bénéficier ainsi de la

commission prélevée par ces intermédiaires dangereux et inutiles? Il aurait fallu passer les mers, apprendre la langue, s'initier aux goûts, aux habitudes des pays acheteurs. Ils se contentèrent d'attendre la clientèle au fond de leurs magasins.

Cette désastreuse apathie n'eut pas seulement de funestes conséquences au point de vue commercial. Pendant que les chefs de fabrique s'endormaient confiants dans les vieilles pratiques de fabrication, les procédés industriels progressaient et s'amélioraient à l'étranger; l'Allemagne, l'Angleterre avaient depuis longtemps abandonné la cuisson au bois, quand Limoges se décida enfin à adopter la houille.

II

L'emploi de ce combustible économique eut pour premier effet de diminuer, dans une proportion sensible (plus des deux tiers), les frais de cuisson de la porcelaine. Le capital nécessaire à la fabrication fut par cela même réduit, et cette innovation permit à nombre d'ouvriers ou d'employés aisés de fonder de petites industries à l'aide de leurs économies et de devenir patrons à leur tour. L'industrie porcelainière se *démocratisa* sans transition et tomba dans les mains des petits capitaux. Les nouveaux chefs de fabrique, sans éducation et sans tradition, rompirent avec ces admirables coutumes de patronage qui avaient si fortement cimenté l'union des ouvriers et des fabricants. L'indifférence, la brutalité de ces parvenus remplacèrent l'ancienne sollicitude pour les subordonnés. Les institutions de prévoyance prirent alors naissance de toutes parts, avec exclusion complète de l'influence et de l'administration patronales. La guerre était déclarée. Les patrons, désormais incapables de diriger leurs ouvriers, durent prendre un intermédiaire, ouvrier lui-même, pour transmettre leurs commandes et leurs ordres, des chefs d'ateliers. C'était un aveu d'impuissance.

Ces intermédiaires, exécutant les ordres du patron avec une exactitude et une rigueur inintelligente, encourageant tour à tour la désobéissance et la délation, tout à la fois ennemis de la classe ouvrière, qu'ils viennent de quitter, et des patrons, qu'ils envient, rendirent définitive la rupture entre le travailleur et le patron.

Enfin, il ne faut pas oublier, pour expliquer cet antagonisme croissant, que les chefs d'industrie n'ont pas craint de donner les exemples les plus affligeants du désordre moral, qu'ils ont trop souvent abusé d'une cruelle nécessité pour soumettre de pauvres jeunes filles à d'odieuses obsessions, et qu'à Limoges, enfin, la dépravation manufacturière ne le céda bientôt en rien à celle des fabriques urbaines de Lille, Amiens, Saint-Quentin, Reims, Sedan, Mulhouse, Lyon et Saint-Étienne.

Soumis à l'influence de ces exemples pernicieux, ne recevant de son patron, aux époques de crise, qu'un salaire insuffisant; attiré, aux époques de prospérité, vers les patrons concurrents, par l'appât d'un salaire exagéré; sans cesse ramené à l'antagonisme par la mobilité du salaire, et à la vie nomade par l'instabilité de l'habitation, l'ouvrier commença sourdement la lutte contre ses chefs. Aussi ne faut-il pas s'étonner si Limoges fut une des premières villes ou réussit cette fameuse association connue sous le nom d'Internationale.

Pendant longtemps, maintenu par une législation sévère, l'ouvrier s'en tint à la haine et à l'envie. La loi sur les grèves donna à la lutte un caractère ouvert et une arme à la classe ouvrière. La loi venait à peine d'être votée par l'empire libéral, qu'une grève générale éclatait dans les ateliers limousins. Les patrons affolés, surpris par cette révolte au

milieu de commandes nombreuses et pressées, durent céder et satisfaire des exigences en partie justifiées. C'est ainsi que les salaires commencèrent leur marche ascensionnelle, que devait diriger désormais la nouvelle association ouvrière appelée chambre syndicale.

Dès lors, les patrons ne purent créer de nouveaux modèles qu'avec l'autorisation expresse ou tacite de cette organisation tyrannique. Le directeur de fabrique, avant de produire un modèle nouveau, doit le faire essayer (échantillonner), suivant le terme du métier, par l'ouvrier auquel il destine le travail. Ce dernier, avant de donner son prix, dit de façon, doit consulter la chambre syndicale et suivre aveuglément sa décision. Si le patron refuse d'accéder à une demande souvent arbitraire et irraisonnée, il lui faut renoncer au modèle. Pas un ouvrier de la localité n'osera accepter l'ouvrage à un prix plus bas que celui du premier échantillonneur. Cette tyrannie de la chambre syndicale est une véritable entrave apportée au développement de l'industrie, et c'est ainsi qu'en face de cet arrêt dans la création, par son renouvellement et son choix varié de formes, la faïence a pu s'imposer à la consommation.

On se fera aisément une idée des discordes que ces froissements continuels ont fomentées dans les ateliers limousins. L'Internationale ne tarda pas à faire entrer la chambre syndicale dans sa vaste association, et désormais les ouvriers obéissent à ses ordres avec une soumission parfaite, sans se rendre compte que leur indiscipline et les chômages qui en résultent ont favorisé plus d'une fois la concurrence de l'étranger. Le rôle de l'Angleterre dans l'histoire de l'Internationale suffirait à démontrer les conséquences de cette conduite antipatriotique. Aujourd'hui, M. Gladstone, le Cobden-club et le parti libéral anglais sont étroitement unis pour tout ce qui est de la politique extérieure anglaise, devenue simplement, depuis Guillaume III, une politique économique. Troubler le monde industriel sur le continent, exciter les ouvriers à susciter des difficultés à leur patron et en profiter pour écouler les produits nationaux, telle est la politique de l'Angleterre. Récemment, lorsque les ouvriers limousins se sont mis en grève, où ont-ils trouvé des subsides pour prolonger une lutte si préjudiciable à notre industrie? En Angleterre; et ce n'est pas une des moindres fautes de la classe ouvrière limousine d'avoir affiché à cette occasion son indifférence pour la richesse nationale, c'est-à-dire pour la prospérité de leur pays.

Les patrons, d'autre part, ne firent rien pour contre-balancer cette influence. En 1870, quand l'écoulement des produits industriels fut arrêté par la guerre, la plupart des chefs de fabrique licencièrent impitoyablement leurs ateliers et poursuivirent de leurs sarcasmes les rares directeurs d'usine qui sacrifièrent une partie de leur fortune à l'accomplissement de leurs devoirs patronaux. Cette application brutale de la doctrine du « laisser-faire » creusa un abîme infranchissable entre les travailleurs et les directeurs d'usine. Désormais l'histoire de l'industrie porcelainière n'est plus que l'histoire de la lutte entre les patrons et les ouvriers en face d'une concurrence étrangère qui croît chaque jour et profite naturellement de ces dissensions.

Pendant que les ouvriers aidaient par leurs grèves à l'introduction des produits étrangers, les fabricants de leur côté n'oubliaient rien de ce qui pouvait porter à leur industrie les derniers coups. Sans instruction et sans ressources, incapables de se plier aux exigences et aux progrès coûteux d'une industrie améliorée par des découvertes successives, ignorants des transformations économiques et des besoins nouveaux créés dans les anciens débouchés, ils usèrent stérilement leur activité dans des antagonismes ruineux et dans des rivalités mesquines. Leur but n'était pas d'écouler, mais d'entraver à tout prix l'écoulement du voisin ; à tout prix, c'est-à-dire par des copies frauduleuses, par des ventes à des prix dérisoires. La solidarité patronale, entretenue autrefois par un syndicat, s'évanouit peu à peu, et l'on vit à Limoges ce spectacle, unique dans l'industrie française.

d'ouvriers mettant en quarantaine pour des raisons futiles des fabriques isolées, et des patrons, loin de s'unir pour la défense commune, profitant sans scrupule du malheur d'un concurrent. Comment s'étonner qu'en face d'un tel système, les fabricants allemands, unis et protégés par l'État et par les lois, aient pu triompher d'une industrie si bien attaquée et si mal défendue?

L'histoire de cette concurrence est instructive à plus d'un égard.

En 1872-1873, l'industrie porcelainière allemande souffrait cruellement et ne fut sauvée que par l'inauguration de la nouvelle politique économique de M. de Bismarck, qui n'était autre que le système si connu en France sous le nom de *Colbertisme* ou *Mercantilisme*.

Pour garantir à l'industrie allemande le marché intérieur de l'Allemagne, le prince obtint d'abord une nouvelle législation douanière avec des droits très élevés sur l'importation des marchandises étrangères.

Ensuite, appuyé sur les clauses léonines du traité de Francfort, il voulut mettre les industries nationales à même d'exporter, c'est-à-dire de produire meilleur marché que les industries concurrentes de la France. Le moyen le plus efficace et le plus simple qu'il trouva fut d'empêcher les ouvriers allemands de relever les salaires du taux bas où ils étaient tombés pendant et après la crise de 1872-1873. La loi d'exception contre les socialistes arrêta les grèves et mit les ouvriers sous la dépendance des patrons. C'est ainsi que les salaires, dans l'industrie allemande, ont très peu augmenté et restent beaucoup plus bas qu'en Angleterre et en France, où les ouvriers jouissent maintenant d'une entière liberté et s'en sont servis pour les élever.

Il ne faut pas oublier enfin la protection incessante dont le gouvernement allemand couvre l'initiative de l'individu ou des collectivités dans toutes les manifestations industrielles et commerciales. Par exemple, l'État fait des commandes importantes au-dessus du prix courant, à la condition que l'individu à qui elles sont faites exporte une certaine quantité de marchandises. C'est une prime d'exportation. Ce n'est pas tout, l'État possède une grande partie des chemins de fer; il a mainmise sur les autres et il est absolument maître des tarifs. Quand l'industrie souffre, il abaisse la taxe pour le transport des produits manufacturés aux ports d'embarquement.

Les conséquences de cette organisation du travail ne sont que trop connues. Aujourd'hui maîtresse de notre marché, l'Allemagne nous attaque dans tous les pays où l'industrie limousine avait autrefois des débouchés importants et rémunérateurs, dans le nouveau monde, par exemple. Les fabricants allemands suivent à cet égard une politique machiavélique. Libres en quelque sorte d'abaisser les salaires, ayant dans leur pays un marché assuré par la protection douanière, ils vendent à l'exportation leurs produits sans bénéfice, c'est-à-dire au prix de revient. C'est ainsi que par le bon marché ils chassent lentement les produits français des marchés étrangers, sûrs qu'ils sont, après quelques années, une fois l'industrie française vaincue et décimée, de relever les prix dans un marché où ils seront désormais les maîtres.

Le tableau suivant permettra de constater la marche de cette lutte désastreuse :

En 1873, l'importation de la porcelaine étrangère était de 1,121,773 francs;
En 1882, elle a été de 2,384,162 francs;
En 1873, l'importation de la porcelaine allemande était de 505.881 francs;
En 1882, elle a été de 1,209,000 francs;
En 1873, l'exportation de la porcelaine française était de 14,587.091 francs;
En 1882, l'exportation a été seulement de 11,870,840 francs.

Cette différence sur l'exportation va s'accuser encore.

Enfin, on va jusqu'à prévoir le jour où l'Amérique, non contente de nous fermer ses portes, nous inondera encore de ses produits. On sait quels pas de géant fait chaque année l'industrie américaine. Depuis une dizaine d'années, les États-Unis ont créé des fabriques de porcelaine et se suffisent déjà pour la porcelaine commune. Ils appellent des chefs d'atelier et des ouvriers de France, et la production américaine, moins chargée d'impôts que celle de France, qu'écrasent les dépenses onéreuses de la bureaucratie et du militarisme, pourra, dans quelques années, nous faire une désastreuse concurrence sur notre marche national.

Enfin, sans nous engager dans le domaine des prédictions et pour ne parler que de l'actualité, n'oublions pas qu'en France même, Limoges a à lutter contre l'engouement de la consommation pour la faïence, préférence qu'expliquent et justifient en partie le choix et la variété des modèles, le fondu des couleurs et le grand attrait du bon marché! A sa porte, elle se heurte contre une ennemie plus dangereuse encore, l'industrie porcelainière du Berri, qui a sur elle l'incontestable supériorité des grands capitaux nécessités désormais par la nouvelle ère de l'industrie, l'ère des machines.

III

L'industrie de la porcelaine vient, en effet, de subir comme tant d'autres une complète transformation. Les assiettes, les plats ronds, même les plats ovales, la vaisselle tout entière, en un mot, sont fabriqués aujourd'hui à la machine, et ces instruments perfectionnés de production, cet outillage nouveau réclament de grands capitaux auxquels l'industrie démocratisée de Limoges ne peut plus suffire. Pour faire face à ces dépenses, les capitaux anonymes, les sociétés par actions ont fait leur apparition, mais trop tardivement peut-être, car le Berri a déjà pris les devants dans cette voie.

Désormais la perfectibilité indéfinie du machinisme est une loi compulsoire pour tout capitaliste industriel de perfectionner de plus en plus ses machines, et à grands frais, sous peine de ruine, et de toujours accroître leur force productive.

D'autre part, l'extension du marché ne peut aller de pair avec l'extension de la fabrication. Le consommateur, tout en consommant davantage, ne peut suffire à l'écoulement de cette surproduction. C'est la *crise pléthorique*, véritable cause du malaise dont souffre l'industrie porcelainière.

Quels sont les remèdes?

Tout d'abord, il faut perfectionner la fabrication pour lutter contre l'Allemagne et les autres concurrents par le bon goût et le choix des modèles. Dans un marché encombré par la crise pléthorique, c'est la lutte pour la vie dans toute sa brutalité; le triomphe est au plus fort, au plus travailleur, au plus habile. Il faut remettre en honneur la vieille tradition artistique de ces fameux émailleurs du moyen âge dont le Limousin est fier à juste titre.

Aussi ne saurait-on trop admirer les généreux efforts d'hommes dévoués à leur pays; M. Adrien Dubouché, qui, avec une prodigalité bien rare, a consacré une partie de sa fortune à la création d'une école artistique qui fait aujourd'hui l'admiration de la France, l'école céramique; MM. Henri Ardant, Dubreuil, qui ont contribué à sa fondation; M. Louvrier de Lajolais, qui, par sa direction et ses généreux efforts, a su la faire vivre

et adopter par l'État. Cette école réalise déjà le but de son fondateur : elle donne à l'ouvrier l'instruction artistique et développe cette merveilleuse supériorité de l'esprit français, le goût. Que ce résultat d'entreprises particulières serve d'exemple à l'État et qu'il fasse à son tour quelques efforts pour sauver une industrie nationale qui s'éteint.

Les fabricants limousins se plaignent du prix élevé de la Compagnie d'Orléans, qui, usant tyranniquement de son droit, fait payer au consommateur limousin le transport du charbon plus cher qu'à celui du Berri. Est-ce trop demander à l'État français que de réclamer sa médiation pour diminuer le prix de transport d'une matière si nécessaire à une de nos grandes industries, ou au moins pour imposer aux tarifs l'uniformité?

Enfin le meilleur moyen de mettre fin à ces troubles continuels qui entravent la marche industrielle, à ces luttes ruineuses entre les patrons et les ouvriers, est de revenir au patronage. L'accomplissement de ce devoir et le retour à la coutume mettront fin aux grèves et aux calamités qui en dérivent. L'entente du patron et de l'ouvrier aidera Limoges à résister efficacement à toutes les causes de décadence qui la menacent et conservera peut-être à la France une grande industrie nationale.

GABRIEL ARDANT[1].

1. Cet article, écrit sous l'impression de la crise qui, il y a deux ans, sévissait sur l'industrie porcelainière de Limoges, fut inséré alors dans la *Revue britannique*. Mais bien que, depuis, la situation se soit un peu modifiée, les causes générales dont souffre cette industrie sont restées les mêmes. C'est pourquoi il nous a paru intéressant de publier dans la *Revue des arts décoratifs* une étude qui, tout en présentant des considérations fondées plutôt sur l'économie politique que sur l'esthétique, touche au vif une des questions dont doivent le plus s'occuper les recueils comme le nôtre. Il va sans dire que nous laissons à l'auteur l'entière responsabilité des idées qu'il émet et des solutions qu'il propose. (*Note de la Direction.*)

C'est une justice à rendre à la critique d'art contemporaine qu'elle a fait, depuis peu d'années, de grands et louables efforts pour mettre à la portéede tous des connaissances et des œuvres demeurées jusqu'alors le privilège d'un public restreint. Ce mouvement, qui s'accentue de plus en plus, grâce au zèle d'écrivains compétents et à l'initiative intelligente d'éditeurs entreprenants, n'aurait toutefois pu prendre une extension aussi rapide s'il n'avait été secondé dans une large mesure par les procédés de la reproduction. Celle-ci a, en effet, réalisé, de son côté, des progrès surprenants : gravure, lithographie, photographie et leurs dérivés, tous les arts auxiliaires qui contribuent à la vulgarisation ont acquis aujourd'hui une perfection dont le point stationnaire est loin d'être atteint. Nous sommes entrés dans une ère nouvelle où l'éducation artistique prend enfin le rang qui lui appartient et, en développant le sentiment du beau, vient puissamment en aide à l'élévation des idées. Cette activité déployée dans tout ce qui se rattache à la reproduction des œuvres d'art est si considérable qu'il devient intéressant et indispensable d'en faire l'histoire en comparant le présent avec le passé. Quelques tentatives méritoires ont eu lieu dans ce sens, d'abord à l'étranger, puis en France, où l'on a fini par comprendre que, sous peine d'abdiquer la souveraineté artistique si longtemps exercée, on a pour devoir de ne pas se laisser devancer par ceux que l'on avait toujours eu pour rôle de guider. C'est cette émulation qui nous a déjà donné dans le domaine de la plastique, de la statuaire et de la peinture, des ouvrages de valeur permettant d'apprécier l'œuvre de certains maîtres et l'influence de leur école. Mais, quelque précieux que soient ces documents réunis avec autant de savoir que de soin, quelque splendides richesses que nous offrent ces collections dont plusieurs sont elles-mêmes des trésors, il y a encore bien des lacunes à combler. C'est ainsi que l'attention, plus spécialement et presque exclusivement accordée jusqu'ici à la création artistique, tout en mettant à contribution les procédés de la reproduction, a négligé de considérer ceux-ci en eux-mêmes dans leurs origines, dans leurs conquêtes, dans leur esthétique propres. Aussi peut-on dire que les arts graphiques attendent encore leur histoire. Sans doute, nous possédons d'excellentes monographies comme

celle que M. Ambroise-Firmin Didot a consacrée à la gravure sur bois, des traités élémentaires comme ceux que viennent de publier M. le vicomte de Laborde et M. de Lostalot dans la *Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts*, ou comme les ouvrages spéciaux de M. Léon Vidal, que l'on peut consulter avec fruit; mais ces matériaux, très utiles pour les recherches, ne constituent pas une œuvre historique au vrai sens du mot.

Le seul essai qui ait été fait sous ce rapport date de soixante ans. Nous voulons parler du livre d'Adam Barterch, qui n'est pas sans mérite, mais qui est évidemment suranné, d'autant plus que dans les diverses branches de l'art de la reproduction tout a été transformé depuis un demi-siècle. Il est vrai de dire qu'une semblable entreprise était en quelque sorte impossible aussi longtemps que les procédés de reproduction n'étaient point parvenus à multiplier les épreuves d'un dessin original ou d'une copie dans des conditions de fini et d'exactitude répondant aux exigences d'un public accoutumé à ne plus souffrir la médiocrité. D'autre part, les sacrifices imposés par des œuvres de cette nature ne sont encouragés que très lentement et réclament, par conséquent, beaucoup de courage et, ce qui n'est pas moins sérieux, beaucoup de capitaux. Il faut donc savoir gré à l'association austro-hongroise de la gravure et des arts de reproduction de n'avoir reculé devant aucune de ces nécessités, et d'avoir abordé avec une énergie et une décision peu communes une publication qui est, sans conteste, appelée à figurer parmi les plus belles et les plus utiles que nous ayons eues à signaler depuis nombre d'années. Cette publication est dirigée par le professeur C. von Lutzow de Vienne, avec la collaboration de ses confrères viennois MM. Chmelarz, Hecht, J. Langl, S. Laschitzer, Wickhoff, ainsi que MM. A. Rosenberg de Berlin, J. P. Richter de Londres, Kœhler de Boston et Mongeri de Milan, auxquels viendront s'adjoindre bientôt les noms les plus estimés de tous les pays. La nouvelle publication de luxe, dont la première livraison a paru en novembre dernier, a pour but de présenter en une série de volumes encore indéterminée, et qui sera aussi nombreuse que le comportera le sujet, l'histoire des arts de la reproduction et principalement de la gravure (sur cuivre, sur acier, etc., au burin, à l'eau-forte, en camaïeu, sur bois etc.). Les deux premiers volumes traiteront des maîtres, des œuvres et des procédés modernes, en n'omettant point ce qui concerne la lithographie, la photographie et la chromolithographie; les autres seront consacrés aux XVIe, XVIIe, XVIIIe siècles. Les auteurs ont, contrairement à l'usage, jugé bon de commencer leur travail par la fin. Pouvant tirer parti immédiatement des ressources que leur fournissait l'exposition de Vienne de 1883, ils ont mis aussitôt à profit l'obligeance et le concours des exposants, des artistes et des éditeurs. Nous ne les en blâmerons point. Aussi bien, l'époque actuelle offre pour nous un intérêt plus vital que le passé. Telle qu'elle s'offre au public, cette histoire des arts de la reproduction, si elle réalise la promesse de nous faire connaître méthodiquement les écoles et les œuvres de tous les maîtres célèbres de tous les pays et de tous les temps, est une tentative qui mérite d'être encouragée.

LES
ÉTUDES SUR LE MÉTAL

AU POINT DE VUE DES ARTS DÉCORATIFS EN ALLEMAGNE ET EN AUTRICHE

I.

Il n'y a peut-être pas de branche de l'art décoratif qui offre plus d'importance que le métal au point de vue de la richesse et de la variété des applications. L'or, l'argent, le bronze, l'étain, etc., ont eu de tout temps et conservent encore de nos jours un rôle important dans l'ornementation. On peut affirmer sans exagération que sans le travail artistique du métal et la multiplicité des objets qu'il sert à fabriquer ou dont il rehausse l'éclat, il n'y aurait point d'art décoratif proprement dit. Services et surtouts de tables, vases, aiguières, candélabres, lustres, pendules, jardinières, écritoires, encadrements de glaces et de tableaux, pieds et appliques de meubles, gaines, statues, statuettes, que de motifs divers pour l'emploi du métal, offrant, dans sa malléabilité et sa ductilité, des ressources presque infinies à l'inspiration et au travail de l'artiste. Les Allemands l'ont compris à toutes les époques, et l'étude de leur renaissance, de leur période du baroque et du rococo en donne des exemples sans nombre. Un sculpteur de Berlin, M. P. Gerke, a pensé qu'il y avait intérêt pour le public à posséder une monographie du métal dans ses emplois artistiques en Allemagne et en Autriche; mais, cette idée qu'il a commencé de réaliser par la publication d'un ouvrage en quatre séries de trente feuilles chacune (*Das Melallgerœth,* von P. Gerke. Berlin, Ch. Claesen et Cie), ne pouvait être mise à exécution qu'avec le concours des principaux ateliers des deux empires germaniques. Si, comme il l'assure, l'auteur de cet ouvrage peut compter sur cette précieuse collaboration active et suivie, il est certain qu'avant peu nous aurons entre les mains un ensemble de documents dont les artistes et les fabricants pourront tirer parti. L'étranger, et l'Allemagne plus que personne, imite nos modèles et vient nous faire concurrence jusque sur nos propres marchés, avec des œuvres que nous avons

inspirées. Mais nous aurions tort de croire que l'étranger se borne exclusivement à nous reproduire. Il a ses créateurs, ses maîtres et ses écoles, dont la connaissance ne doit pas rester ignorée de nous, pas plus qu'il n'ignore ce que nous produisons. L'art allemand et l'art autrichien, surtout dans le travail du métal, ont des procédés de composition, un faire particulier que nos dessinateurs, nos modeleurs, nos ciseleurs peuvent utiliser le cas échéant, et qu'il leur importe de comparer avec ceux qu'ils possèdent eux-mêmes. C'est à ce titre que nous appelons l'attention sur l'ouvrage de M. Gerke, dont les planches hors texte, les gravures et les photographies forment une collection bonne à consulter.

II.

L'ORFÈVRERIE DE STRASBOURG

Grâce aux recherches de M. Hans Meyer, complétées par celles de M. Marc Rosenberg, Strasbourg prend aujourd'hui dans l'histoire des arts décoratifs, et spécialement de l'orfèvrerie, le rang important qu'elle aurait pu revendiquer depuis longtemps si l'on avait eu souci de dépouiller ses archives. Il est, en effet, désormais hors de conteste qu'au xve et au xvie siècle, Strasbourg avait, à l'égal d'Augsbourg et de Nuremberg, sa corporation de maîtres orfèvres, dont les œuvres rivalisaient avec celles de leurs voisins de Bavière. C'est donc une ville d'orfèvrerie retrouvée, et la découverte est d'autant plus précieuse pour nous qu'il s'agit d'une ville alsacienne. Le premier honneur d'avoir fait rendre tardivement justice aux orfèvres strasbourgeois revient, comme nous l'avons déjà dit, à M. Meyer. Son travail date de 1881. On y trouve des actes et des documents d'une grande valeur. M. Rosenberg s'en est servi pour faire de nouvelles investigations dans la même voie, et le premier rapport qu'il en publie dans le *Kunstgewerbeblatt* de l'Association badoise est plein d'intérêt. Il est acquis maintenant que du xve au xviiie siècle, Strasbourg a fabriqué des ouvrages d'orfèvrerie dont une cinquantaine au moins sont déjà reconnus avec authenticité. En tête figure le beau calice de l'église catholique de Baden-Baden. L'inscription à jour en minuscules gothiques décoratives sur le pied de ce vase fait supposer qu'il a été offert en don par la sœur de l'empereur Fréderic III, Catherine d'Autriche, qui en 1447 épousa Charles II, devenu en 1453 margrave de Bade, et mort en 1475. Ce calice porte au-dessous du rebord d'appui un poinçon qui ne peut être que celui de la corporation des orfèvres de Strasbourg. M. Rosenberg démontre, en s'appuyant sur des documents, que vers 1300, l'époque la plus reculée du poinçonnage dont il ait trouvé trace, on commença, pour garantir le fin des ouvrages d'orfèvrerie, à les marquer aux armes de la ville, qui étaient d'azur à un lis ou à un chevron d'or. Vers 1363, pour augmenter les garanties du contrôle, la marque de maîtrise devient obligatoire avec celle de la ville. Vers 1472, on semble reconnaître l'insuffisance de ce mode de garantie, et on le remplace par la marque de la corporation, qui est de trois billettes ou trois écus vides. Au siècle suivant, la marque de la corporation seule n'ayant plus la même autorite, on la combine avec celle de la ville, et les trois écus portent alors à un lis; enfin, pour que la garantie soit absolument complète, on réunit la marque de la ville, celle de la maîtrise et

celle de la corporation de 1534 à 1562. En 1567, la marque de la ville porte à un chevron avec une fleur de lis. On peut donc, du commencement du XIVe siècle au milieu du XVIe, distinguer dans l'histoire de l'orfèvrerie strasbourgeoise quatre périodes : la première de 1300 à 1363, la deuxième de 1363 à 1472, la troisième de 1472 à 1534, la quatrième de 1534 à 1562. L'authenticité des ouvrages d'orfèvrerie strasbourgeoise de la première et de la deuxième période reste encore à démontrer. M. Rosenberg cite de la troisième période le calice de Baden-Baden dont nous venons de parler, et de la quatrième période une *pax* qui appartient à une collection particulière de Strasbourg. Cette *pax* est de Linhard Bawer, qui entra dans la corporation en 1555. Elle doit avoir été faite entre 1555 et 1567.

Après 1567, le poinçon subit de nombreuses modifications, quoiqu'on y retrouve toujours l'écu portant à un chevron avec la fleur de lis, qui reste la marque distinctive de l'orfèvrerie strasbourgeoise jusqu'à la Révolution française. L'ouvrage le plus ancien de cette cinquième période est un ciboire qui se trouve au musée de Darmstadt, et qui semble avoir été fait pour être offert par l'ordre des Dominicains au pape Pie V. A la mort de ce pontife, ce vase passa, par vente ou par héritage, en d'autres mains. Une inscription à l'intérieur du couvercle du ciboire établit qu'il fut donné par Auguste Oswaldt de Lichtentstein, commandeur de la baillie de Westphalie, à la maison de son ordre, avec défense de l'aliéner sous peine d'excommunication. Il est donc probable qu'il resta dans cette maison jusqu'en 1805, époque ou Napoléon supprima l'ordre allemand. Il est probable aussi que le ciboire fut, à cette première ou dernière date, transporté à Darmstadt, où il est encore, et ou il fait, en quelque sorte, pendant avec la coupe dite d'Arensberg, qui, après la cession du grand-duché de Westphalie au duché de Hesse-Darmstadt, fut, par ordre supérieur, remis au musée qui le possède encore aujourd'hui.

Au nombre des maîtres orfèvres strasbourgeois du XVIe siècle, M. Rosenberg cite ensuite Georges Kobenhaupt, dont S. A. R. le grand-duc de Hesse possède trois œuvres. La première est un gobelet grotesque sous forme d'un Bacchus enfoncé jusqu'à la tête dans un tonneau. Le couvercle porte le millésime de 1567, ainsi que les armes de Hanau-Lichtenberg. Les deux autres pièces sont des petites coupes en terra sigillata exécutées en vermeil. La première porte une inscription indiquant que l'original a été trouvé avec une médaille d'Antonin le Pieux et offert par Isaac Wicker au comte Philippe de Hanau qui le fit reproduire peu de temps après par le même orfèvre auquel on doit le Bacchus. L'exécution de ces coupes, sans être artistique, n'est pas mauvaise. On y reconnaît les caractères qui distinguent les autres objets trouvés dans la même localité et conservés au musée des antiquités de Carlsruhe.

LES

BIBLIOTHÈQUES D'ART DÉCORATIF A PARIS

II[1]

LA BIBLIOTHÈQUE FORNEY

Le 27 février 1882, la ville de Paris était autorisée par décret à accepter une somme de 200,000 francs qui lui avait été léguée par un homme de bien, M. Aimé-Samuel Forney, dont les dispositions testamentaires ne sont qu'une longue liste d'institutions humanitaires. L'aubaine était grande; mais plus grand encore était l'embarras de l'administration, car M. Forney n'avait pas précisé à quelle œuvre spéciale devait être affectée sa libéralité. Il désirait seulement que cette somme de 200,000 francs fût consacrée à une œuvre d'éducation populaire.

Après bien des études et des hésitations, on s'arrêta au projet d'établir une bibliothèque sur un type absolument nouveau, une bibliothèque professionnelle d'art et d'industrie. Celle-ci fut installée dans un local dépendant de l'école communale de la rue Titon, au centre même de l'activité industrielle de Paris. Elle est ouverte tous les jours, de midi à une heure, et le soir, de sept heures à dix heures.

L'inauguration a eu lieu le 28 février, en présence du ministre du commerce, du préfet de la Seine et des divers personnages représentant les autorités municipales de Paris.

A deux heures et demie, le ministre faisait son entrée au son de la musique militaire jouant la *Marseillaise*, et il donnait aussitôt la parole à M. Rocaché, qui, au nom de la municipalité du XIe arrondissement, a remercié le Conseil municipal d'avoir choisi l'école de la rue Titon comme siège de la Bibliothèque Forney. Il a ajouté :

Nous nous félicitons que les enfants du faubourg Saint-Antoine, si studieux et si travailleurs, les descendants de ceux qui furent les premiers à la peine, de ceux qui prirent la Bastille, soient aussi les premiers dotés d'un aussi précieux outillage d'enseignement professionnel.

Ce choix, ils sauront le justifier! Quant à nous, plus pénétrés que jamais de la nécessité d'élever une génération forte et instruite pour défendre notre industrie et notre commerce, tout aussi bien que le sol de la patrie, nous saluons avec respect la mémoire de M. Forney, dont le legs généreux contribuera à un résultat si utile.

Nous vous donnons l'assurance que le grain qu'il a voulu semer, répandu ici, aura été jeté en bonne terre.

Puis le préfet s'est levé pour rappeler d'abord à quelle libéralité est due la création de la bibliothèque nouvelle, et pour retracer, en quelques mots, l'existence de M. Forney.

Messieurs, a-t-il dit, avant que vous ayez le plaisir d'entendre M. le ministre du commerce qui nous fait l'honneur de présider cette cérémonie, ce dont nous le remercions, j'ai un devoir de reconnaissance à remplir envers l'homme de

1. Voy. *Revue des Arts décoratifs*, sixième année, p. 216.

cœur dont l'œuvre si utile nous réunit aujourd'hui.

Forney, dont le nom est désormais inséparable de l'institution qu'il a créée, nous appartient à tous les titres. Bien qu'il ne soit pas né Français, il est né républicain, d'une république toujours alliée de la France. Son père était Suisse, il vint s'établir en France parce qu'il aimait la France, et épousa une Française; c'est de cette union qu'est né Forney.

Arrivé à sa majorité, il a confirmé le choix que son père avait fait de sa patrie d'adoption; il a réclamé la qualité de Français, et il n'a jamais cessé de l'être ni par le cœur, ni par les actes, ni par les bienfaits. *(Applaudissements.)*

Son père l'avait laissé jeune et sans fortune avec une mère qui ne pouvait lui donner que sa tendresse. Cela explique comment, aux derniers moments d'une carrière honorablement remplie, après avoir prêché d'exemple, il s'est souvenu de la difficulté de ses débuts. Il a pensé à ceux qui, déshérités comme lui des premières ressources, ne pouvaient se fier qu'à eux-mêmes, à leur amour de la probité et du travail. *(Très bien! Très bien!)*

C'est dans ces sentiments, messieurs, qu'il a fait les legs dont nous lui sommes reconnaissants et qu'il a rendu sa mémoire impérissable pour tous ceux qui ont souci du progrès de l'instruction populaire.

En effet, les legs que M. Forney, a faits portent tous, en quelque sorte, un caractère particulier; il semble qu'il a voulu faire encore moins des œuvres d'une application immédiatement utile que préparer l'avenir pour les jeunes générations.

Il a légué 20,000 francs aux caisses des écoles des vingt arrondissements de Paris; 20,000 francs aux crèches; 20,000 francs aux salles d'asile; 20,000 francs aux bureaux de bienfaisance; 20,000 francs à l'orphelinat de la Seine; 2,000 francs à la société protestante de prévoyance et de secours mutuels de Paris; 2,000 francs à la société protestante de travail.

C'est-à-dire 104,000 francs de legs, dont la plus grande partie est destinée aux jeunes générations; mais il a voulu encore que l'ouvrier arrivé à l'âge d'homme pût trouver d'autres ressources, c'est pour cela qu'il a légué pour la fondation d'autres écoles dans la ville de Paris.

Je vous demande la permission de donner lecture d'une partie de ce testament :

« Je donne et lègue : 200,000 francs... à la ville de Paris, représentée par son conseil municipal, pour la création d'écoles primaires municipales et gratuites, dirigées par des laïques, pour garçons et filles, et avec exclusion formelle des congréganistes ou religieuses. »

En acceptant, dans l'esprit où il nous l'a fait, le legs de M. Forney, nous ne voulons pas dire que nous repoussons les concours qui peuvent nous être fournis de quelque côté qu'ils viennent : tous ceux qui veulent développer l'instruction populaire sont les bien venus. Seulement nous avons le droit de dire qu'étant une société laïque, en réclamant pour nous des institutions laïques, des écoles laïques, nous ne faisons qu'obéir à une idée qui pour nous est le fondement même du progrès.

Que fallait-il faire des 200,000 francs légués par M. Forney?

Malheureusement les terrains de Paris et la construction ne sont pas à assez bon marché pour qu'avec cette somme on puisse édifier un groupe scolaire ni même une école.

L'administration a pensé, le conseil municipal et l'honorable exécuteur testamentaire de M. Forney, M. François, ont pensé que le meilleur emploi serait de créer une école, en dehors de l'école même, pour ceux qui ont tout à apprendre encore, puisqu'ils ont à faire l'apprentissage de leur profession, c'est-à-dire une école professionnelle.

Je crois que le bienfait en sera senti, comme le disait l'honorable M. Rocaché, dans le onzième arrondissement qui contient tant d'ouvriers désireux de prendre une place honorable dans la vie, place qu'ils ne devront qu'à eux et à leur talent, désireux d'accroître cette habileté de l'ouvrier parisien que tout le monde reconnaît et que beaucoup déjà entreprennent d'atteindre, grâce à la diffusion des procédés industriels et des connaissances artistiques.

Pour maintenir cette bonne renommée, nous sommes obligés d'aller puiser aux sources rénovatrices tout ce qui peut soutenir la supériorité de l'ouvrier instruit : regardons vers l'avenir et restons à la tête de l'enseignement professionnel.

Messieurs, la bibliothèque que nous inaugurons répond à ce besoin, et, grâce aux libéralités qui nous sont venues de toutes parts, du conseil municipal d'abord, de l'État, des compagnies de chemins de fer, d'un certain nombre d'industriels, nous avons pu créer une bibliothèque d'un genre

particulier, où la lecture tient une place importante sans doute, mais où il y a, à côté, d'importantes collections de modèles artistiques et industriels. Ces dessins sont mis à la disposition de ceux qui veulent en profiter, soit à la bibliothèque, soit à domicile. A ce propos, je dois dire que tous les livres que nous prêtons à ces ouvriers soigneux et intelligents nous sont rendus et que, de ce côté, nous n'avons à constater aucune perte. A mon sens, rien ne fait plus d'honneur à l'esprit de suite, à l'esprit d'application, d'ordre, d'une population, que ce fait que partout nous pouvons remettre des dessins, même des volumes précieux, dans les mains de la classe ouvrière et retrouver, à l'heure dite, dans nos bibliothèques le dépôt que nous leur avons confié. *(Nouveaux applaudissements).*

Voilà ce que sera la bibliothèque Forney : une école de modèles, une école industrielle.

Le catalogue est dressé : ici les dessins et les ouvrages se rattachant à l'industrie du bois, là ceux qui se rattachent à l'industrie des métaux et de la pierre, etc. Chacun, suivant sa disposition, sa vocation, ses aptitudes, pourra venir y puiser l'instruction dont il a besoin.

Nous devons donc nous retourner avec un élan de reconnaissance vers l'homme honorable qui a fait pour sa patrie d'adoption une œuvre utile, une œuvre d'avenir qui, certainement, rendra un grand nombre de Français tributaires de reconnaissance envers ce bon citoyen.

J'espère que cet exemple sera suivi, et que partout les travailleurs comprendront, lorsque la fortune les aura favorisés, que ce qu'ils ont reçu ils ne le doivent pas seulement à eux-mêmes, et qu'ils ont à rendre, à la société qui leur à mis en main les instruments du succès, les avances qu'ils en ont reçues.

Il ne faut pas qu'il soit dit que les œuvres de générosité soient seulement inspirées par un sentiment religieux et par je ne sais quelle préoccupation intéressée d'outre-tombe, mais bien par un sentiment d'humanité, de solidarité, qui fait qu'on est porté à faire une part dans sa fortune à ceux qui survivent et à leur préparer un meilleur avenir par des fondations telles que celle-ci. A ce titre, je salue dans le fondateur de la bibliothèque Forney un bienfaiteur de la ville de Paris.

Après ce discours, fréquemment interrompu par de vifs applaudissements, M. le ministre du commerce et de l'industrie à pris à son tour la parole en ces termes :

Mes chers concitoyens,

Je remercie M. le maire, en même temps que M. le préfet de la Seine, d'avoir bien voulu vous rappeler que c'est dans cet arrondissement que je suis né à la vie publique. C'est ici que vous avez bien voulu, pendant le siège, me confier le commandement d'un bataillon de marche, m'honorer ensuite du mandat de conseiller municipal : c'est ici que je suis devenu député de Paris. Je me trouve donc au milieu d'amis qui savent le profond amour que je porte à la démocratie et à la République.

Je salue, avec les précédents orateurs, la mémoire de M. Forney, qui, en léguant à Paris une bibliothèque technique et spéciale, a rendu un service si éminent à la classe des travailleurs.

Je salue la mémoire de celui qui, étant républicain, s'est naturellement cru Français ; qui a compris qu'entre ces deux termes il y avait une corrélation si grande qu'il pouvait entrer dans notre famille sans, pour ainsi dire, changer de patrie.

Nous n'avions encore, ni à Paris, ni en province, de ces bibliothèques spéciales qui sont le complément nécessaire des écoles professionnelles et techniques, qui permettent à l'ouvrier, à celui qui a appris dans nos écoles un métier manuel de développer son intelligence et de passer de l'idée particulière à l'idée générale ; de s'élever pour ainsi dire au-dessus de sa profession et de jeter un coup d'œil sur les efforts de l'industrie tout entière et sur les progrès de la science moderne.

Cette bibliothèque, vous l'avez aujourd'hui ici, dans le XIe arrondissement ; elle servira à tout le Paris industriel, commercial, laborieux, à tout le Paris qui, par son travail, forme un des plus puissants éléments de la fortune et de la gloire de la France.

M. le préfet de la Seine nous parlait tout à l'heure des efforts qui se font à l'étranger pour concurrencer notre pays. Hélas ! à l'étranger, en Allemagne, en Angleterre, en Suisse, en Italie, on a déjà créé un grand nombre de ces bibliothèques ; on les considère comme absolument indispensables au travail national. A ce point de vue, la France est restée en arriere, et je pourrais vous donner des chiffres qui, peut-être, nous attristeraient, car

ils montreraient combien de progrès nous avons encore à réaliser!

Les premiers pas sont faits aujourd'hui, et ce que vous venez de fonder, j'espère que la province l'imitera. Ce n'est pas à Paris seulement que des bibliothèques spéciales doivent se trouver, c'est aussi dans tous les grands centres industriels, partout où il faut développer l'intelligence et le cœur de l'ouvrier. (*Vive approbation et applaudissements.*)

Nous avons à soutenir une lutte ardente, un combat de tous les jours : le combat pour la vie. Et, il faut bien le dire, mes chers concitoyens, la paix n'est pas de ce monde. Quand les coups de fusil ont cessé, une autre guerre recommence.

Un nouveau champ de bataille s'ouvre, et s'ouvre pour toutes les nations; elles y combattent toutes; elles descendent dans l'arène avec leurs armées nationales : les armées du commerce, de l'industrie et du travail.

Ce sont ces luttes que nous avons à soutenir aujourd'hui pour la prospérité et pour la fortune de la France!

Or, cette fortune, pour la conserver, pour défendre sa cause avec des armes plus redoutables, croyez-moi, il n'y a rien de meilleur que de s'armer du livre, — du livre qui contient toute l'expérience des générations passées; — du livre où l'on trouve en germe toutes les réformes de l'avenir. (*Vifs applaudissements.*)

Oui, mes chers concitoyens, l'heure du combat est venue, elle sonne, elle a sonné. Vous trouverez dans cette bibliothèque, ou plutôt dans cet arsenal, de quoi vous armer. Vous en montrerez le chemin à vos enfants, à ces jeunes gens que j'ai vu manœuvrer si souvent dans les bataillons scolaires; vous leur direz que c'est là qu'ils rencontreront de quoi se fortifier pour la bataille, de quoi soutenir la vieille réputation de la France! (*Bravos et applaudissements.*)

Et vous, mes enfants, et vous, adultes, venez, avec ardeur et persévérance, chercher dans les profondeurs des livres les connaissances qui feront de vous des citoyens utiles et éclairés. Tâchez d'y puiser la science et en même temps le respect des hommes bienfaisants qui sacrifient leurs biens et leur fortune à la prospérité de leur pays. Faites-le, et vous aurez ainsi travaillé au salut de la France et au salut de la République, que vous confondez comme moi dans vos esprits.

L'HORLOGERIE DE LUXE

CONFÉRENCE DE M. REDIER A L'ÉCOLE DES ARTS ET MÉTIERS

On sait que des conférences sont faites régulièrement à l'École des arts et métiers sur les sujets les plus variés concernant l'industrie, l'enseignement professionnel, etc. Parmi celles qui ont été faites récemment, celle de M. Redier, ingénieur, sur *l'Horlogerie*, mérite d'être mentionnée à part pour son très grand intérêt. Nous en reproduisons, d'après le compte rendu sténographique, la partie relative à *l'Horlogerie de luxe*.

L'horlogerie de luxe est en pleine décadence, et je déclare que c'est un malheur, parce que le plus souvent, dans un beau meuble, dans une riche boîte de montre, on plaçait des pièces d'horlogerie, des rouages parfaits.

Comme pendule, il ne se fait plus que des objets ordinaires.

On fait encore quelques belles montres.

Vous avez vu les échantillons des montres des siècles derniers.

Quelle richesse dans les détails des boîtes et ces mouvements fabriqués sans grand outillage! N'est-ce point étonnant?

Vous savez ce qu'on appelle un coq parmi les pièces d'une montre. C'est le dernier pont qu'on mette en place quand on remonte une montre. C'est comme le sommet de l'édifice. En imitation de ce qui se fait encore sur les clochers, on gravait un coq, quelquefois deux, sur ces ponts. Autour du coq une multitude de dessins à jour

laissaient apparaître le balancier oscillant sous la plaque. Le coq était le plus souvent un objet d'art.

Des amateurs font collection de ces ponts anciens où les imite par la galvanoplastie, et j'ai vu chez les bijoutiers de Londres des colliers pour dames formés d'une série de coqs variés de forme et de dimension. Si une seule pièce de la montre était aussi artistique, que devait-il en être du reste?

Que dire de ces boîtes que j'ose à peine retirer de leur vitrine, tant elles sont délicatement gravées? Ces boîtes en cristal de roche, ces cadrans d'une richesse extrême.

Comme pendules, vous voyez dans les collections du Conservatoire d'admirables chefs-d'œuvre de goût et, si vous examiniez les détails du mécanisme, vous seriez étonnés de la perfection de ces rouages.

Toutefois, depuis le commencement de ce siècle, la main-d'œuvre a fait des progrès considérables. Les Bocquet et les Berthoud amenèrent la partie mécanique à la perfection, et laissèrent bien loin derrière eux les artistes du XVIIIe siècle.

Un seul art spécial n'a pas été dépassé : les cadrans d'émail du siècle dernier sont admirables, on ne trouverait plus un artiste pour les imiter. La lettre est peinte avec une correction parfaite, les chiffres sont inimitables, et il semble que l'émail lui-même avait des qualités qu'on ne connaît plus.

EXAMEN DE MODÈLES ANCIENS. — HORLOGERIE DE COMMERCE

La différence entre l'art et l'industrie, c'est que celle-ci va toujours de progrès en progrès, tandis que l'art proprement dit a ses périodes de renaissance et de décadence. Il n'est pas étonnant que l'horlogerie de luxe soit restée oubliée au milieu des progrès de la partie technique du métier.

Les moyens de production se sont développés d'une façon extraordinaire, et je vais entrer dans certains développements sur ce qui concerne l'horlogerie industrielle, l'horlogerie de commerce.

Il y a cent ans, la plupart des horlogers faisaient les montres qu'ils vendaient. Maintenant, la plupart des ouvriers qui font des montres et des pendules ne sont pas horlogers.

Un petit nombre de patrons le sont réellement, et je compte parmi eux ce qu'on appelle les rhabilleurs.

En fabrique, un ouvrier passe sa vie à faire la même pièce, et c'est ainsi qu'on arrive à produire des merveilles comme les mouvements que je vous présente.

Voici un rouage de pendule à sonnerie qui se vend 7 francs.

Voici un mouvement de montre prêt à marcher qui se vend 4 francs.

Je laisse à penser quel outillage il faut préparer pour arriver à de pareilles conditions de prix.

Les horlogers se vantent, avec quelque raison, d'avoir créé la plus grande partie des outils employés dans les grandes usines pour la construction des machines modernes.

Ils prétendent même qu'ils ont inventé le mot mécanicien.

Ce mot est, il est vrai, tout moderne. Les premiers dictionnaires de l'Académie ne lui attribuent pas la même valeur que nous.

L'ancien dictionnaire de Trévoux n'enregistre le mot mécanisme que comme nouvellement créé et le fait suivre de réflexions peu flatteuses. Le machiniste a précédé le mécanicien. Les horlogers qui, les premiers, s'appliquèrent ce dernier mot, trouvèrent la terminaison en *iste* humiliante. Les mots oculiste, fumiste manquaient de noblesse, et on laissa aux employés des théâtres la dénomination de machinistes.

Le grand nombre d'ateliers de construction de machines, que les moteurs à vapeur firent multiplier à l'infini, établirent le mot mécanicien d'une façon irrévocable.

La plupart des mécaniciens avaient d'ailleurs commencé par être horlogers, et ils n'eurent guère qu'à agrandir leur outillage pour répondre aux besoins de leur nouvelle profession.

Les horlogers à leur tour profitèrent des nouvelles découvertes de la mécanique, et c'est dans leurs manufactures encore que se trouvent les plus parfaits outillages.

Voici des roues de montre croisées, taillées, arrondies qui valent 10 centimes la douzaine.

Des pignons de 10 ailes taillés, trempés, polis, percés qui valent 75 centimes la douzaine.

Les machines à décolleter ont singulièrement facilité le travail.

LA TAILLE DES VERRES

Le travail le plus extraordinaire, c'est celui de la roue de cylindre. Cette roue en acier porte 15 dents d'une forme très compliquée. Celle que vous voyez sur cette collection d'échappement, vous en donnera une idée.

Vers 1830, on payait une roue de cylindre 25 francs; on la paye moins de 25 centimes maintenant, cent fois moins.

Les machines à faire les vis en ont amené le prix et la perfection, d'ailleurs à ne plus rien laisser à désirer, 30 centimes le cent!

Le spiral réglant ne coûte pas 5 centimes; ce qui coûte, ce sont les soins à lui donner. Un spiral de chronomètre coûte un certain prix avant le négoce, mais les soins qu'il exige en augmentent beaucoup le prix.

Ce ne sont pas les pièces d'une montre qui coûtent, c'est le dernier coup de main, et si ce dernier coup de main est peu de chose dans les pièces ordinaires, il augmente beaucoup les prix si on veut atteindre la perfection. Toutefois, l'ensemble est assorti.

En tout cas, la valeur des pièces d'horlogerie ne leur vient pas de la valeur de la matière employée.

Les métaux employés dans l'horlogerie sont de peu de valeur, excepté dans les montres d'or.

Que de bras sont occupés à ce travail!

On fabrique 4 à 5 millions de montres par an en Suisse et en France. La Suisse, dans ce travail, s'est enrichie d'une façon prodigieuse et nos frontières françaises lui ont fourni une grande partie des éléments de cette fabrication.

Besançon est devenu un grand atelier pour la terminaison des montres, et près d'un demi-millions de montres y sont achevées.

L'HORLOGERIE AMÉRICAINE, ALLEMANDE, ETC.

Vous savez que l'Amérique inonde les marchés du monde avec des pendules faites au découpoir. Il est d'usage d'admirer tout ce que font les Américains. Eh bien, je le demande à tous ceux qui ont quelque connaissance du métier : qu'y a-t-il d'admirable dans ces horribles machines? C'est tout simplement l'art de les propager, l'art de les vendre partout même en France, où, pour le même prix, nous faisons incomparablement mieux.

Voici deux objets du même prix : 5 francs.

Une montre française et une pendulette américaine.

Les voici démontées. Examinez les pieces détachées de l'une et de l'autre. Il y a un abîme entre les deux industries!

Mais il nous faut faire entrer en ligne l'industrie allemande.

Savez-vous ce qu'elle a fait lorsqu'elle s'est dit : Moi aussi je vais faire de l'horlogerie? Elle n'a rien trouvé mieux que d'imiter la pendulerie américaine. Et, comme l'horlogerie américaine, elle en expédie des quantités énormes. Une seule fabrique de la Forêt-Noire expédie 35,000 réveils par mois.

Nos fabricants ont encore un certain respect pour le beau travail et n'osent point lutter de camelote, passez-moi le mot, et il y a déjà une certaine réaction en faveur de l'horlogerie française. En Angleterre, spécialement, on se lasse de ces horloges qui ne peuvent supporter une seule réparation.

Comment! nos ouvriers sont plus habiles, plus soigneux, leur travail a plus de durée que celui des étrangers, et nous nous laisserions vaincre par eux?

Non, non, messieurs, l'horlogerie française souffre beaucoup en ce moment, mais sachons la transporter dans toutes les parties du monde et elle triomphera de tous.

Si on examine comment cette lutte a pu se produire si brusquement en notre défaveur, on en trouve l'explication en ceci :

L'horlogerie au découpoir ne demande ni longue préparation de l'outillage, ni longue préparation du personnel.

C'est comme une armée qui s'improvise en quelques heures et dont la masse viendrait écraser un corps longuement aguerri.

Laissons passer le premier choc, laissons passer cette première surprise et, quoi qu'on dise qu'il faut cinquante ans pour préparer les revanches, travaillons, messieurs, éclairons-nous de nos défaites, préparons patiemment nos outils, et j'espère ne pas tarder à vous faire encore une conférence où je vous entretiendrai de nos victoires.

EXPOSITIONS

Une exposition a Klagenfurt. — Une exposition des plus intéressantes a été ouverte récemment à Klagenfurt (Carinthie). Dans la partie rétrospective, les sœurs de Sainte-Elisabeth, du cloître de Klagenfurt, ont exposé les objets que l'archiduchesse Marianne leur avait légués. Cette archiduchesse, fille de l'impératrice Marie-Thérèse, s'était retirée en 1765 dans le voisinage du couvent. Elle se fit bâtir un château entouré de jardins admirables, qui sert aujourd'hui de résidence au prince-archevêque, et y resta jusqu'à sa mort, 19 novembre 1789. Elle est enterrée dans la chapelle du couvent.

Toute la garde-robe de l'archiduchesse est exposée : une robe de cour en velours frappé, violet; une autre, de couleur abricot en damas, avec un corsage rouge. Les dames qui visitent l'exposition sont en extase devant les étoffes, mais sont outrées de la façon dont les robes sont coupées. Il y a là, paraît-il, des crimes de lèse-couture : les corsages sont doublés en toile à matelas; les dessous ne jouaient aucun rôle en ce temps-là. Dans une vitrine, il y a deux éventails en ivoire, dont l'un, peint par François de Lorraine, a été donné par lui à son impériale épouse, Marie-Thérèse. On remarque enfin un sac à ouvrage brodé par l'impératrice, des boîtes en ivoires tournées par l'empereur, etc.

On voit que Louis XVI n'était pas le seul souverain qui fît métier d'ouvrier.

FAITS DIVERS

L'industrie allemande. — M. le ministre des affaires étrangères vient de transmettre au ministre du commerce un rapport de M. Amédée Marteau sur les développements de l'industrie et du commerce d'exportation de l'Allemagne pendant les dix dernières années. On pense que ce rapport pourra être publié. Il contient des détails très intéressants sur le double mouvement économique qui s'accomplit en Allemagne, et qui consiste, d'une part, à écarter le plus possible du marché allemand les produits étrangers à l'aide de mesures douanières, et, de l'autre, à répandre de plus en plus, sur les marchés étrangers, grâce à de notables réductions de prix, les produits de l'industrie allemande, qui s'est développée, pendant ces dernières années, dans des proportions considérables.

BIBLIOGRAPHIE

UN MANUEL DE L'ART RUSSE

En 1880, le musée de South Kensington, à Londres, eut la bonne idée d'envoyer une mission en Russie pour en rapporter des moulages destinés à compléter ses collections. Les études et observations auxquelles a donné lieu ce voyage forment l'objet d'un manuel très intéressant qui a été publié par le musée. Ce manuel constitue un véritable guide pratique de l'art russe. Après une introduction consacrée au mouvement artistique de la Russie, l'auteur, M. Alfred Muskell, examine et décrit successivement les collections de Saint-Pétersbourg, les fouilles de Kertsch, les antiquités sibériennes et les découvertes préhistoriques. Un chapitre spécial traite des collections de Moscou. On y trouve des détails curieux sur les vases à boire et leurs inscriptions, lesquelles font, comme dans l'art musulman, partie intégrante de l'ornementation. Nous y apprenons également que le poinçonnage des objets d'orfèvrerie en Russie date de 1700, mais que, jusqu'en 1733, les objets d'or ou d'argent, fabriqués à Moscou furent exempts de ce contrôle. L'auteur cite quatre orfèvres célèbres : Simon Ouschakoff, de 1648, sur lequel on possède une monographie ; Paraschin, Schischka et Makar. Un inventaire, dressé par ordre d'Ivan le Terrible, en mentionne un plus grand nombre.

La deuxième partie du livre de M. Muskell s'occupe de l'art religieux en Russie, de la miniature et des objets en métal employés dans l'église russe. Un chapitre est réservé aux armes nationales de la Russie, et principalement à la collection de l'arsenal de Tsarskoe Selo, près de Saint-Pétersbourg.

Les deux derniers chapitres étudient l'influence exercée en Russie par l'orfèvrerie étrangère. Paris, Londres, Amsterdam, Nuremberg, Augsbourg, Hambourg, Dantzig s'y trouvent représentés par quelques-unes de leurs œuvres les plus remarquables.

Ce manuel, écrit sans prétention, contient une foule de renseignements pris sur place ou empruntés à des ouvrages d'une compétence reconnue.

Ceux qui veulent étudier l'art russe encore peu connu en France trouveront là des éléments précis et des points de repère très avantageux à utiliser. S'ils tiennent à pousser leurs recherches un peu plus loin, ils pourront se servir avec fruit du catalogue du musée d'armes (*Oruschenaia patata*) de Moscou, qui a été publié depuis peu en langue russe et qui relève avec soin tout ce que donnent, dès les temps les plus reculés, les inventaires officiels et privés relativement aux ouvrages d'orfèvrerie, aux bijoux, aux armes, avec les noms des donateurs, des personnages qui les ont commandés et ceux des artistes qui les ont exécutés. Ce catalogue très détaillé, qui est accompagné de spécimens, de fac-similés et de reproductions, se compose de plusieurs volumes in-4°. Le gouvernement russe a subventionné cette entreprise, à laquelle on a déjà affecté un crédit de 40,000 roubles.

L'Œuvre de P.-P. Rubens. — Histoire et description de ses tableaux et dessins, par Max Roose, conservateur du musée Plantin, à Anvers, édité par J. Gramaye, à Anvers.

Cet ouvrage a été commencé en 1877, à l'occasion du 300e anniversaire de la naissance de Rubens. Le conseil communal d'Anvers a voté un subside annuel, auquel s'est jointe une subvention annuelle du gouvernement pour l'exécution de cette collection unique en son genre. La direction de ce travail a été confiée au premier des écrivains contemporains de la Belgique flamande, M. Max Roose. L'auteur s'est attaché à analyser par le texte et la reproduction l'œuvre complète de l'illustre artiste anversois. Trois cent vingt planches hors texte en phototypie accompagnent cette publication, qui, au point de vue artistique autant qu'au point de vue graphique, prend place parmi les plus remarquables monographies de notre temps.

— M. Stanley Lane Poole a remis à ses éditeurs MM. Chapmann et Hall de Londres le manuscrit achevé de son ouvrage sur l'art des Sarrasins d'Égypte, auquel il a consacré trois ans, et qui traite de l'architecture, de la décoration, de la mosaïque, de la sculpture sur bois et sur ivoire, de la verrerie, de la poterie, de la broderie, de l'enluminure, de la damasquinerie, etc., dans l'Egypte du moyen âge. Cet ouvrage est sous presse et doit paraître prochainement. Il est accompagné de plus de cent illustrations. Une édition de luxe sera tirée en grand format sur chine.

DOCUMENTS BIBLIOGRAPHIQUES

LA GAZETTE DES ARTS DÉCORATIFS DE HONGRIE (*Müvészi Spar*)

Le musée hongrois des arts décoratifs et la Société des arts décoratifs de Budapest ont, depuis le mois d'octobre dernier, sous le titre indiqué plus haut, un organe dirigé par M. Casteiner Gyula. Cette Revue, à laquelle nous souhaitons la bienvenue, ne peut manquer, si elle continue de répondre à ses débuts, de prendre bientôt une place prépondérante parmi les périodiques européens spécialement consacrés aux arts décoratifs. L'apparition de cette publication, éditée avec un luxe exceptionnel et rédigée avec une grande compétence, constitue un véritable signe des temps. La nation hongroise est certainement une des plus éclairées de l'Europe, et déjà sa célèbre Société Kisfaludy en avait donné le témoignage dans le domaine des lettres, si brillamment représentées par les Petœfi, les Vœrœsmarty, les Iokai, les Arany, les Gyulai, les Szigligeti et tant d'autres. Mais cette activité et cette supériorité ne s'étaient pas encore affirmées avec le même éclat dans le domaine des arts. En s'associant, dans des conditions aussi remarquables, au mouvement qui se produit pratout depuis quelques années, et en consacrant tout d'abord leurs efforts au développement de l'art décoratif, comme nous le faisons en France, nos confrères de Budapest rendent un service appréciable à la cause que nous défendons nous-mêmes et nous sommes heureux de les voir tendre au même but que nous.

Voici les sommaires des trois premiers numéros de la *Revue hongroise :*

N° 1. Octobre 1885. — Au lecteur. — L'art industriel dans les anciennes villes au nord de la Hongrie, par V. Myskovsky. — Les expositions de Nurnberg et d'Anvers, I, par Eug. Radisics. — L'exposition d'objets d'art des Indes, à Budapest, I, par Alex. Ulh. — Nouvelles acquisitions du musée hongrois des arts décoratifs. — Rapport relatif aux intérêts des expositions de la Société des beaux-arts. — L'enseignement de l'architecture à l'École polytechnique. — Bulletin bibliographique.

N° 2. Novembre 1885. — Les expositions de Nurnberg et d'Anvers, II, par Eugène Radisics. — La tapisserie, par le docteur Béla-Czobor. — L'exposition d'objets d'art des Indes, à Buda-pest, II, par Alex. Uhl — La cheminée combinée avec le poêle, par François Jakabffy. — Nouvelles acquisitions du musée hongrois des arts décoratifs. — La Société de gravure de Vienne.

N° 3. Décembre 1885. — Le manteau de drap brodé de Debreczen, par Joseph Huszka. — Le palais du Club des VIe et VIIe arrondissements, à Budapest, par Charles Meray-Howath. — L'exposition des statues polychromes de Berlin, par Alex. Nyari. — La monarchie d'Autriche-Hongrie, décrite et illustrée. — Bulletin bibliographique. — Divers.

Le rédacteur en chef gérant : VICTOR CHAMPIER

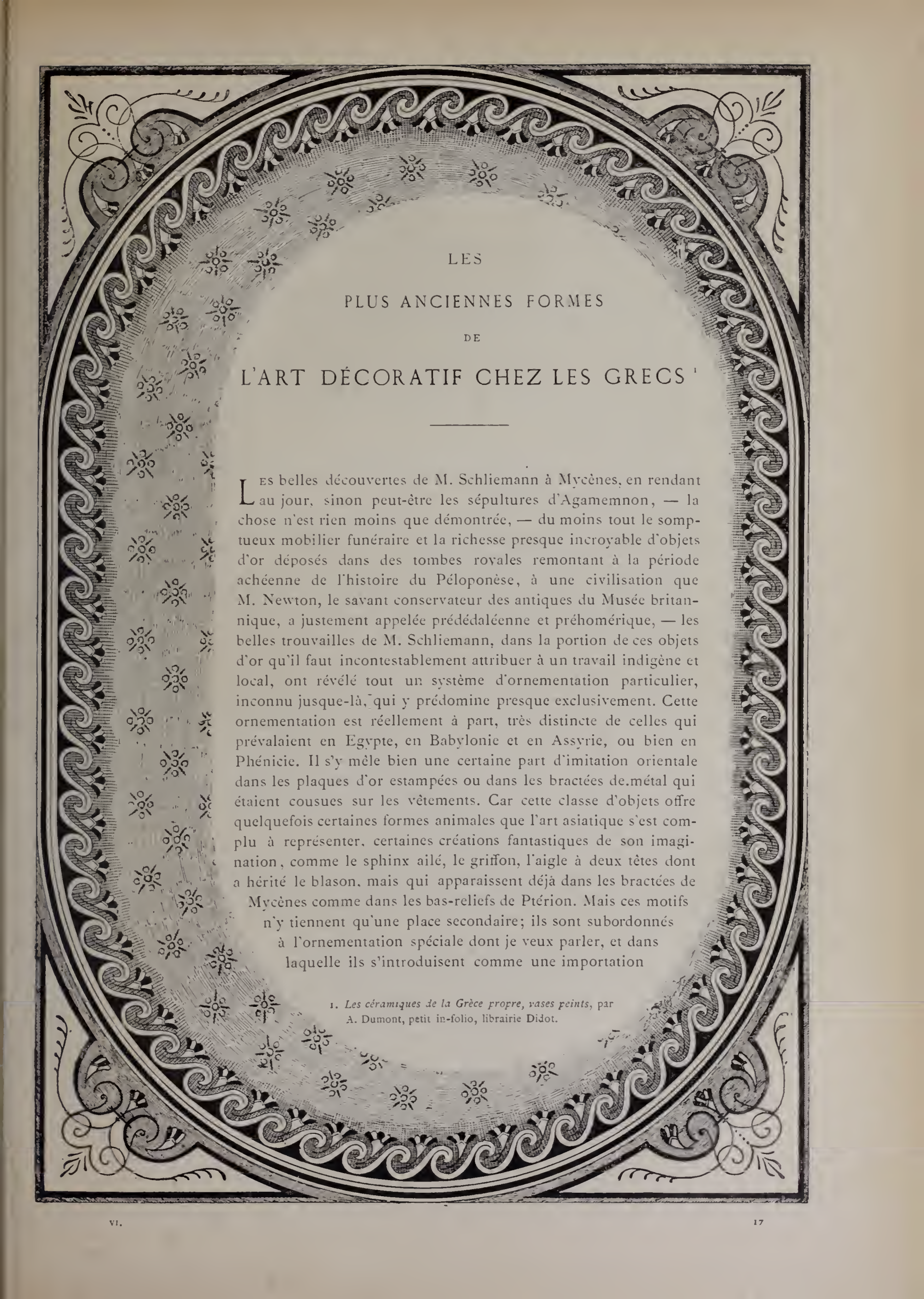
Paris. — Typ. A. Quantin, 7, rue Saint-Benoît.

CÉRAMIQUE (XVIe SIÈCLE)

CH. DELAGRAVE, ÉDITEUR. PHOTOTYPIE BERGERET & DE JOUX.

CARREAUX EN FAIENCE ÉMAILLÉE (ESPAGNE, XVIe SIÈCLE)

(Don de M. Jules MACIET, Nos 93 et 94)



LES PLUS ANCIENNES FORMES DE L'ART DÉCORATIF CHEZ LES GRECS [1]

Les belles découvertes de M. Schliemann à Mycènes, en rendant au jour, sinon peut-être les sépultures d'Agamemnon, — la chose n'est rien moins que démontrée, — du moins tout le somptueux mobilier funéraire et la richesse presque incroyable d'objets d'or déposés dans des tombes royales remontant à la période achéenne de l'histoire du Péloponèse, à une civilisation que M. Newton, le savant conservateur des antiques du Musée britannique, a justement appelée prédédaléenne et préhomérique, — les belles trouvailles de M. Schliemann, dans la portion de ces objets d'or qu'il faut incontestablement attribuer à un travail indigène et local, ont révélé tout un système d'ornementation particulier, inconnu jusque-là, qui y prédomine presque exclusivement. Cette ornementation est réellement à part, très distincte de celles qui prévalaient en Egypte, en Babylonie et en Assyrie, ou bien en Phénicie. Il s'y mêle bien une certaine part d'imitation orientale dans les plaques d'or estampées ou dans les bractées de métal qui étaient cousues sur les vêtements. Car cette classe d'objets offre quelquefois certaines formes animales que l'art asiatique s'est complu à représenter, certaines créations fantastiques de son imagination, comme le sphinx ailé, le griffon, l'aigle à deux têtes dont a hérité le blason, mais qui apparaissent déjà dans les bractées de Mycènes comme dans les bas-reliefs de Ptérion. Mais ces motifs n'y tiennent qu'une place secondaire; ils sont subordonnés à l'ornementation spéciale dont je veux parler, et dans laquelle ils s'introduisent comme une importation

1. *Les céramiques de la Grèce propre, vases peints*, par A. Dumont, petit in-folio, librairie Didot.

étrangère. Et l'ornementation non égyptienne, non assyrienne et non phénicienne, que les fouilles de Mycènes ont révélée pour la première fois, règne seule sur les boutons d'or repoussés ou ciselés qui servaient à décorer de bossettes métalliques les objets de bois ou de cuir, boutons dont l'emploi est signalé dans les poèmes d'Homère, et qui sont certainement des produits de l'industrie indigène, non les moins originaux.

Le trait essentiel et primordial de ce système d'ornementation est le soin singulier avec lequel il évite l'emploi des lignes droites formant des angles par leurs intersections et leurs combinaisons, lesquelles sont, au contraire, la donnée fondamentale et génératrice de la décoration dite « géométrique », qui prévalut à une autre époque dans les mêmes contrées. Celle qui m'occupe ici ne procède que par courbes, par lignes arrondies et flexueuses.

On peut, d'ailleurs, ramener à cinq éléments principaux les motifs qui constituent l'ornementation de la majorité des ors estampés de Mycènes de ceux où se marque un cachet réellement original :

Les spirales plus ou moins compliquées, entrelacées et enchevêtrées, qui occupent aussi dans les mêmes tombes de Mycènes une grande partie du champ des stèles funéraires, sculptées en calcaire grossier du pays;

Les rosaces florales;

Les bossettes circulaires, à la surface plus ou moins décorée de points en relief, régulièrement disposés, ou de cercles concentriques;

L'imitation du feuillage de plantes aquatiques;

L'imitation d'insectes comme les papillons, les mouches, les cigales, les sauterelles, et plus encore d'animaux marins : poulpes, méduses, astéries, actinies ou anémones de mer, mollusques divers et poissons.

Les trois premiers de ces éléments pourraient être rattachés à la source du système ornemental de la civilisation euphratique, bien que celui-ci n'ait jamais donné un pareil développement à l'emploi des spirales et des cercles concentriques, qui tiennent, en revanche, une place considérable dans la décoration des objets de l'âge de bronze occidental. Les enroulements et les postes se combinent, d'ailleurs, avec les chevrons, les compartiments en carré et en losange, les méandres anguleux, les combinaisons de lignes décussées ou se coupant à angle droit, dans l'ornementation géométrique des vases peints primitifs de l'Archipel et de l'Attique, si voisine de celles des poteries incisées de la Troade, de Chypre et de l'Italie, et des objets de métal dans le style que le regrettable comte Conestabile a qualifié d'*antico-italico*.

Mais les deux autres éléments qui sont empruntés à la nature vivante, animale ou végétale, n'ont aucune analogie jusqu'à présent connue, ni en Asie, ni en Occident. C'est là ce qui leur assure un caractère bien nettement indigène, que confirme encore cette circonstance décisive que tout y est pris dans la flore locale ou dans la faune propre aux mers de la Grèce.

C'est d'ailleurs le même système d'ornementation que nous trouvons exclusivement sur les poteries peintes dont on a rencontré les débris dans les sépultures royales de Mycènes et dans les couches profondes des décombres qui couvrent le sol de l'Acropole de cette ville. Les motifs essentiels y sont les mêmes que sur les ors : les spirales et les enroulements, les rosaces, les orbes pleins ou dont l'intérieur est rempli par une succession de cercles concentriques, l'imitation des végétaux aquatiques, enfin certains animaux. Parmi ceux-ci, dans les peintures céramiques, les insectes ne figurent plus; on n'observe que les mollusques, en particulier le calmar, les poissons, les acalèphes et les zoophytes marins, auxquels se joignent quelques annélides du sable humide des grèves.

Quelques oiseaux s'y remarquent aussi, mais ce sont exclusivement des oiseaux aquatiques, des palmipèdes du genre des canards. Nous avons là un choix singulier dans les types de la nature animale, qui ne répond à rien de ce que nous voyons ailleurs et qui n'a pu être fait que par des populations habitant les rivages de la mer, passant sur les flots une grande partie de leur existence et demandant principalement leur nourriture à la pêche.

Les antiquités de Mycènes, où nous observons cette ornementation si particulière, sont d'abord apparues dans un isolement singulier, qui embarrassait fort les archéologues et semblait même de nature à éveiller chez eux quelques soupçons. Mais bientôt les découvertes analogues se sont multipliées sur d'autres points et ont jeté une lumière nouvelle sur les questions soulevées par ces monuments.

On a fouillé les villages préhistoriques ensevelis sous le tuf ponceux de l'île de Santorin, les sépultures d'Ialysos dans l'île de Rhodes, vieilles de dix siècles au moins avant l'ère chrétienne, celles de Cnossos en Crète, de Spata et de Menidhi en Attique. Et, grâce à toutes ces explorations, on a vu se constituer un nouveau groupe d'antiquités, parfaitement un, quoique sorti de localités différentes et éloignées les unes des autres. Il a cette grande valeur de représenter un état jusqu'à présent inconnu de l'industrie, qui n'a pas été particulier à un seul pays, mais commun à tout cet ancien monde gréco-pélagique, habitant des rivages du circuit du bassin de la mer Égée, monde dont le témoignage des documents égyptiens de la dix-neuvième dynastie nous a appris à connaître l'unité et les relations réciproques entretenues par un cabotage maritime très actif dès le XIVe siècle avant Jésus-Christ. M. Albert Dumont a consacré à ce groupe d'antiquités une étude d'ensemble approfondie dans la première partie de ses *Céramiques de la Grèce propre*, attendues depuis plusieurs années. C'est un travail des plus remarquables, d'un extrême intérêt, qui a certainement contribué dans une large mesure à l'entrée de son auteur à l'Institut.

Comme le dit très bien M. Dumont, ce n'est rien moins qu'une époque entière du développement de la civilisation du monde classique qui nous est ainsi révélée, époque qui demande à être étudiée avec autant de réserve que de critique, mais dont la place relative peut déjà être fixée. « Nous en entrevoyons les origines lointaines au moment ou se fabriquent certains objets de Hissarlik, en Troade; à Spata, au contraire, par quelques principes de décorations, nous nous rapprochons d'une période plus récente. Plusieurs objets, en particulier des ivoires, trahissent l'influence gréco-orientale. Une autre industrie va succéder au type de Mycènes, industrie bien connue, qui est marquée par les coupes d'argent de Chypre et par celles de Palestrina. Arrivés à ce point, nous sommes dans la période qui fait depuis longtemps le sujet ordinaire des études archéologiques; nous touchons aux vases de style asiatique, dans peu, aux vases à figures noires. Les découvertes de Mycènes, au premier abord, étaient un inconnu étrange; aujourd'hui, elles doivent former le premier et le plus ancien chapitre de l'histoire des antiquités dans les pays grecs; elles ont une place précise dans cette histoire, et ce chapitre se rattache, sans solution de continuité inexplicable, à tous ceux qui constituent l'archéologie classique. »

M. Newton a donné au système d'ornementation qui prévaut dans tous les objets de cette phase de civilisation le nom de *décoration florale*, par opposition à celui de la *décoration géométrique*, que l'on avait d'abord considérée comme le plus ancien système d'art ornemental usité dans les contrées grecques, mais qui apparaît maintenant comme ayant succédé au style dit floral, tout au moins dans l'Archipel et dans le Péloponèse. Les découvertes faites en Chypre par M. le général de Cesnola semblent avoir fourni la preuve définitive de ce que la décoration géométrique, au lieu d'être essentiellement aryenne

comme le pensait M. Conze, a été, à une certaine époque, une importation de l'Asie phénicienne, thèse qui a été soutenue dans ces dernières années par M. Helbig, et que j'avais énoncée bien auparavant.

La décoration florale et pélagienne, au contraire, a été une tentative indigène et originale, mais grossière et imparfaite, pour créer une ornementation empruntée directement aux plantes et aux animaux que les habitants du littoral de la Grèce avaient constamment sous leurs yeux. On voit que je modifie un peu et que je développe l'appellation que M. Newton y a appliquée. Celle-ci n'exprimait, en effet, qu'un des caractères essentiels de cette ornementation et laissait de côté son aspect le plus spécial, la part si considérable qui y est faite à l'imitation de certaines classes du règne animal, qui ne reparaissent pas plus tard parmi les éléments ordinaires de la décoration des âges classiques, comme, par exemple, les phalènes et, par-dessus tout, les productions marines, poissons, poulpes, annelées, mollusques, copiés non seulement dans leurs coquilles, mais avec les animaux qui les habitent.

Ici doit trouver place une ingénieuse et féconde observation d'Alessandro Castellani, l'éminent archéologue mort trop tôt pour la science. Cet artiste distingué, qui a si profondément étudié la bijouterie antique et a su en faire revivre, de nos jours, les procédés et les formes, a découvert que les dispositions typiques des granulations d'or soudées, qui couvrent les surfaces planes des parures étrusques et de celles d'ancien style grec, ont été originairement fournies par celles des protubérances qu'offre la coquille des oursins, une fois que les piquants en sont tombés. Dans les vitrines de la salle de joaillerie italienne, à l'Exposition universelle de 1878, M. Castellani avait placé ces coquilles à côté des copies des granulés étrusques, exécutées avec un art exquis par lui-même et par son frère. La démonstration était complète par ce rapprochement, et le doute ne demeurait plus possible.

Mais ces dispositions granulées, dont les Étrusques, avec leur fidélité à l'art archaïque, ont continué à user bien plus tard que les Grecs, nous en trouvons indubitablement les premiers germes, encore bien imparfaits, sur quelques-uns des objets découverts à Mycènes et à Spata, par exemple, dans la disposition des points repoussés en relief qui décorent l'intérieur d'une partie des ornements en forme de bosses circulaires, bombées comme la coquille de l'oursin. Ainsi, nous avons là, jusque dans les siècles classiques, un legs de la civilisation primitive et du goût décoratif révélé par ces monuments, un dernier vestige de la période ou les Grecs, toujours marins et pêcheurs par essence, se plaisaient à copier les créatures marines.

Ce n'est pas, du reste, en ramassant ces animaux jetés par la tempête sur le sable des grèves, ou la plupart d'entre eux ne présentent plus que des masses gluantes et informes, que les habitants de la mer Égée ont pu être pris de la tentation de les imiter dans leur art industriel : c'est en les voyant vivre dans les eaux. Il est certaines anses tranquilles et peu profondes des côtes découpées de la Grèce et de l'Asie-Mineure, où la mer est si transparente que la barque qui vous porte semble suspendue en l'air et que le regard plonge librement jusqu'au fond, distinguant clairement tous les êtres qui l'habitent. Là, quand on navigue en barque par un jour de calme et de belle lumière, on aperçoit sur les rochers sous-marins les actinies s'épanouissant au milieu des algues comme des fleurs vivantes aux merveilleuses couleurs, tandis qu'à côté, les astéries se déplacent par un mouvement de rotation sur elles-mêmes, les gastéropodes rampent à la façon des escargots, portant de même sur leur dos leurs coquilles aux formes et aux teintes si variées, et la pieuvre se tient en embuscade pour enlacer sa proie de ses longs bras. Entre deux eaux on voit nager, avec le monde multiforme des poissons, les calmares, les nautiles qui font sortir leurs

bras nombreux de l'embouchure de leur belle coquille arrondie, les squilles, les néréides et les méduses, semblables à des clochettes d'opale que borde une frange de tentacules allongés en bas et teints de nuances vives. En même temps, à la surface, l'argonaute fait flotter comme un navire minuscule la coquille ivoirine, en élevant en l'air ses deux bras élargis en forme de voiles carrées. Il faut avoir vu ce spectacle, inconnu à nos mers sauvages, sombres et brumeuses, pour se faire une idée de la fête que donne aux yeux cette population pullulante des petits animaux marins et pour comprendre comment les peuples primitifs, qui l'admiraient tous les jours, durent être invinciblement amenés à y chercher les éléments de leur premier système d'ornementation.

Le goût s'en maintint assez longtemps après que le règne exclusif de la décoration florale et pélagienne eut pris fin. Les objets trouvés à Spata nous montrent les éléments de cette décoration encore employés après la période du décor géométrique, et se mêlant aux éléments qui vont bientôt après constituer le système nouveau d'ornementation du style gréco-asiatique. Un des personnages du *Banquet* d'Athénée, parlant *de visu* du fameux lébès d'argent porté sur un pied de fer, qu'Alyatte, roi de Lydie à la fin du VIIe siècle, avait dédié à Delphes et qu'avait ciselé Glaucos de Chios, dit qu'il était décoré « de petits animaux aquatiques, d'insectes et de plantes herbacées ». On croirait lire une description du décor des ors de Mycènes et d'une partie des objets de Spata. Parmi les types que les villes grecques adoptèrent au VIIe siècle avant Jésus-Christ pour marquer leurs premières monnaies, les êtres de la faune maritime tiennent encore une place considérable ; on y trouve non seulement le dauphin, le phoque, plusieurs espèces de poissons, la tortue de mer, mais aussi le calmar, la seiche, la squille, le crabe. Et l'on a déjà remarqué que, sur les premiers monuments numismatiques des Hellènes, ces animaux sont traités d'une façon qui souvent rappelle les figures des mêmes espèces dans l'orfèvrerie et la peinture céramique de l'âge auquel appartiennent les antiquités de Mycènes, d'Ialysos et de Spata.

Quand les Grecs, éclairés enfin par le progrès de leur propre goût et par les modèles asiatiques au sujet des conditions d'une ornementation d'art digne de ce nom, renoncèrent à imiter les formes étranges, flasques et mal accusées du corps des mollusques et des zoophytes, ils continuèrent à chercher des motifs dans les lignes arrêtées et précises de leurs coquilles. Les joailliers et les orfèvres n'imitèrent plus, comme ils l'avaient fait d'abord, les poulpes, les méduses, les actinies, les arénicoles, le nautile avec son animal nageant, mais ils cherchèrent encore des types de granulations régulières et élégantes sur le test des oursins, et firent un fréquent usage ornemental de la coquille de la bucarde. C'est ainsi que ce dernier vestige des habitudes d'une période persista seul à travers les âges, perfectionné par un sentiment d'art plus pur et une plus grande habileté technique.

F. L.

CONFESSION D'UN ORFÈVRE

DE L'INVENTION ET DE LA COMPOSITION DES BIJOUX

A monsieur Victor Champier,
rédacteur en chef
de la Revue des arts décoratifs.

Cher monsieur,

Il y a déjà quelque temps que, m'ayant fait un jour le plaisir de me venir voir, vous regardiez avec intérêt une collection photographique composée de bijoux que j'avais fabriqués. Après avoir terminé votre bienveillant examen, il vous vint à l'esprit de me demander quels étaient mes procédés d'invention. Je vous répondis que je ne les connaissais pas moi-même et que je n'avais jamais songé à m'en rendre compte.

« J'aimerais pourtant bien, — me dîtes-vous, — que vous fissiez sur ce sujet un article « pour la *Revue des arts décoratifs.* »

J'y ai bien songé, depuis ce jour éloigné déjà ; car il doit sembler singulier qu'on fasse une chose sans pouvoir expliquer comment on la fait. Je sais bien qu'il y a toujours moyen d'en sortir ; comme Carrier-Beleuze, par exemple. Questionné d'une façon pressante par un monsieur qui désirait savoir s'il était difficile de faire un buste ressemblant, et comment il s'y prenait pour cela, il lui ré-

pondit sérieusement : « Oh! mon Dieu, c'est « bien simple ». Il ne faut tout bonnement, un bloc de marbre étant donné, que retirer tout « ce qu'il y a de trop ». Mais ce n'était pas une explication de ce genre que vous sollicitiez; aussi je restai fort embarrassé.

Le hasard m'a fait assister, ces jours derniers, à un entretien roulant sur ce sujet; je vous en envoie la substance, mais ne croyez pas y trouver des règles ou une doctrine quelconque. Après l'avoir entendu, je suis resté convaincu que le goût et la recherche de l'originalité sont des qualités natives qui, lorsqu'on les possède, vous dominent et vous conduisent à votre insu; que cependant la puissance de l'éducation, de l'impulsion ambiante dont il est si difficile de s'affranchir, retient dans une certaine mesure les natures timides surtout, et les empêche, pendant toute leur vie, de s'abandonner à leur propre inspiration.

Veuillez recevoir, cher monsieur, etc.

L'ENTRETIEN

— Maître, je voudrais trouver des idées neuves et originales, et je viens vous demander comment il faut m'y prendre pour cela?

— Ho! ho!... votre question est embarrassante.

— Où résident-elles?

— Les idées neuves et originales ne résident pas.

« Les anciennes seules résident, et. pour trouver celles-là, vous n'avez qu'à consulter les recueils à la Bibliothèque et les objets exposés dans les Musées.

— Je l'ai fait. Et lorsqu'à l'aide des éléments nombreux que j'y ai consultés, j'ai voulu composer de nouveaux motifs, je suis toujours retombé dans des redites.

— C'est qu'on ne fait pas du nouveau avec de l'ancien.

— Je le vois bien. Suis-je donc voué à l'impuissance?

— Je ne le crois pas. Mais lorsque vous voulez d'un coup et alors que l'envie vous en prend devenir subitement fécond, il faut avouer que votre prétention est bien un peu excessive.

— Mais j'ai beaucoup étudié.

— Sans doute, sans doute. Vous avez beaucoup appris. Je sais que vous êtes studieux et appliqué; loin de moi l'idée de vous faire le moindre reproche. Mais, mon cher ami, vous avez seulement appris à connaître ce qu'ont fait les autres, et cela ne suffit pas; cela ne suffit pas pour atteindre le but élevé que vous ambitionnez. Si vous voulez trouver des idées neuves et originales, il faut faire comme ont fait ceux dont vous copiez les œuvres, il faut vous inspirer directement de la nature. Et n'allez pas croire que je vous conseille de la regarder un peu et puis d'inventer ensuite, ce serait travestir ma pensée. Sans avoir la prétention de vous exposer une théorie, je puis cependant vous dire que toute fécondation est le résultat de l'amour, qu'il faut en conséquence être amoureux de la nature, pour qu'elle féconde votre esprit. Or l'amour tel que je l'entends, et tel qu'il faut l'entendre, ne peut consister dans le commerce d'un instant. Il suppose des rapports continuels et un attachement profond.

« Je vous disais tout à l'heure que les idées nouvelles ne résident pas. En effet, il semble qu'elles flottent dans l'air, capricieuses et insaisissables, qu'elles fuient quand on les poursuit, s'évanouissent et disparaissent alors qu'on croit les atteindre. A cette gymnastique idéale et subtile, les cerveaux non préparés se fatiguent et s'épuisent en vains efforts. Ceux, au contraire, que l'étude et la méditation ont suffisamment aguerris sont en

possession du lien mystérieux et invisible qui va saisir l'idée dans l'espace où elle flotte indécise et les en rend possesseurs. Un homme de grand mérite comme dessinateur [1], que j'ai connu dans un âge très avancé, me disait en me racontant son passé : « Quand « je voulais faire du nouveau, je descendais seul dans ma cave avec mon papier et mon « crayon. » C'est qu'il savait bien que l'idée y descendait avec lui.

« Pour inventer, la première condition est de posséder la faculté de voir, la seconde est d'être doué d'imagination. Il est incontestable que la faculté de voir est répartie entre nous à doses fort inégales; il est encore vrai que l'exercice la développe, et que plus elle est développée, plus elle emmagasine en grand nombre, dans notre cerveau, des matériaux que l'imagination saura exploiter dans un temps donné et à l'aide desquels elle formera les idées nouvelles et originales que vous cherchez.

— Je comprends cela. Mais ne pourriez-vous pousser plus loin votre démonstration? Toutes les conditions que vous venez de m'indiquer ayant été remplies, croyez-vous qu'il existe un procédé, une méthode qui puisse venir en aide aux efforts de l'imagination?

— Peut-être existe-t-il des procédés, et ceux-là découlent du tempérament de ceux qui les emploient et qui sans doute les ont inventés pour leur usage. Certainement il n'existe pas de méthode.

— Mais vous-même? pourriez-vous me dire si vous employiez un procédé, et quel il était?

— Ce n'est plus un conseil que vous me demandez. Je préférerais n'avoir pas à répondre à cette question qui me met personnellement en cause. Parler de soi-même est presque toujours une imprudence. Mais enfin, pour vous être agréable, je vais tâcher de le faire, avec tout le détachement possible... C'est un rayon de ma jeunesse qui m'apparaît le premier.

« La nature m'avait doué d'abord d'un cerveau aventureux quelque peu rétif à toute réglementation machinale, et puis d'une confiance en moi qui, je le crois bien, était qualifiée de présomptueuse par le plus grand nombre de mes amis. J'en aurais été inconsolable, si je n'avais su que c'était en exagérant, par l'éducation, les défauts de certaines bêtes vicieuses, que Franconi faisait exécuter à ses chevaux les choses extraordinaires que j'allais admirer le dimanche dans son cirque. Toujours est-il qu'à l'atelier, alors que j'étais apprenti, je n'appris mon métier qu'en exécutant des pièces dont je composais les dessins moi-même; non pas que je les préférasse à ceux du patron qui couraient dans l'atelier, je suivais tout simplement mon penchant, et sans le raisonner. C'est ainsi que je découvris tout seul, en plein XIXe siècle, les bijoux faits en ors de couleurs variées, bijoux que j'exécutais en mélangeant le cuivre rouge et le jaune avec l'argent, seuls métaux que je fusse alors autorisé à mettre en œuvre. Je gravais aussi, dans la cire jaune étendue, des planches de cuivre à l'eau-forte, et j'en tirais des épreuves entre les deux cylindres du laminoir. Je faisais encore des machines destinées à mettre en mouvement les roues à aubes, également de ma fabrication, d'un petit bateau à vapeur. Enfin je faisais tout ce qu'il ne fallait pas.

« Quand je fondai ma fabrique, j'agis de la même façon, et jamais, je crois, on ne me vit arrêté devant une vitrine de bijoutier, comme il semble cependant qu'il soit naturel de le faire pour se tenir au courant de la mode. Je passe plusieurs tentatives de fabrication extraordinaire auxquelles je ne pus donner suite, pour arriver à un fait qui eut une grande influence sur moi.

1. Landry, fabricant de dentelles à Chantilly de 1806 à 1846. Il était né à Chantilly, y avait appris le dessin à l'école et n'avait pas reçu d'autres leçons. Il n'avait jamais quitté le lieu de sa naissance, si ce n'est pour faire quelques courts et rares voyages à Paris, — c'était un voyage alors, — dont il détestait le bruit. La vivacité et la hardiesse de son imagination étaient remarquables. C'est lui qui dessina et fabriqua la robe de mariage de l'impératrice Marie-Louise.

« Un jour j'eus entre les mains un ouvrage singulier. C'était un ouvrier de chez Nathan qui l'avait conçu et exécuté. Cet ouvrier qui, autant que je me le rappelle, était peu ou point apte aux travaux courants, avait été laissé à lui-même et avait enfanté ledit ouvrage qui, il faut bien le dire, ne ressemblait à rien de déterminé. C'était un assemblage de torsions d'or, une sorte de fouillis quasi-inextricable, mais d'une tournure saisissante. Du coup on dit que l'homme avait le cerveau détraqué, et cependant on ne pouvait se soustraire à l'espèce d'attrait étrange et incompréhensible exercé par son travail. Pour moi, j'admirais ce fruit sauvage et j'entrevoyais, par analogie, ceux que pourraient produire un esprit cultivé qui saurait s'affranchir et recouvrer la plus grande somme possible de sa liberté. Mon goût naturel d'indépendance passa ce jour-là à l'état de conviction. De l'impression que je venais d'éprouver, je tirai cette conclusion qu'il fallait, comme cet homme, m'abandonner à mes caprices, mais je fus arrêté, dès les premiers pas, par l'insuffisance de mes moyens, et je sentis la nécessité de me faire une éducation en rapport avec le but que je voulais atteindre.

« Je me mis à l'étude des formes, en les prenant par le menu. Vous voyez que je m'applique, autant qu'il est en mon pouvoir, à satisfaire votre curiosité, en vous faisant connaître ce que vous appelez mon procédé. J'épelai les moindres détails de la nature, un à un, exactement comme les enfants épellent les lettres d'un mot. C'est par la multiplicité de petites études que je procédais sans d'ailleurs en chercher l'application immédiate, et chacune de ces études, qui semblait tout d'abord dépourvue de toute signification, devenait, à un moment donné et presqu'à mon insu, le point de départ d'un bijou complet, un grain d'avoine ou de blé fournissait le motif de tout un collier. Et puis après, l'avoine évoque l'image du cheval; du cheval à l'hippodrome, il n'y qu'un pas; vous voyez comme un dessin se fait de lui-même, quand on s'abandonne sans résistance au crayon qui vous conduit.

« Vous voyez aussi que je n'ai pas pratiqué tout d'abord cette étude attentive de la nature que je ne cesse de préconiser, et si j'en suis devenu l'apôtre ardent, c'est parce que, seulement à partir du jour où je m'y suis résolument livré, j'ai pu trouver une voie personnelle. Mais déjà il était un peu tard ; j'avais, ainsi que les vieux papiers restés longtemps dans le même pli, contracté des marques indélébiles ; elles ne pouvaient tout à fait disparaître.

« Sur le chemin où je me suis engagé, j'ai été aussi loin que je l'ai pu. Un autre, partant plus matin, pourrait aller bien au delà.

« EUGÈNE FONTENAY ».

LA

CÉRAMIQUE DE SAINT-AMAND

Le musée de Valenciennes, un des plus riches du nord de la France et provenant en grande partie de notre ancienne province flamande, qui possède plusieurs séries d'œuvres très importantes, a donné place dans ses collections à quelques curieux spécimens de la céramique locale qui florissait à Valenciennes et à Saint-Amand vers le milieu du XVIIIe siècle.

Chaque ville de province devrait avoir à honneur de recueillir les restes de ses industries disparues. Il ne suffit pas de ranger au hasard quelques morceaux qu'on a retrouvés; il faudrait inaugurer dans un musée une galerie spéciale et établir une suite de vitrines où seraient classés avec ordre tous les objets qui rappellent une création provinciale. Le musée de Valenciennes ne tardera pas, sans doute, à posséder une installation de ce genre. Il a déjà réuni, grâce à une récente acquisition, les premiers éléments d'une série qui s'accroîtra avec le temps, et qui formera un jour, dans toutes ses parties, un harmonieux ensemble.

Certaines des pièces achetées par le musée offrent un vif attrait pour plusieurs détails qui les distinguent; on y remarque

surtout un groupe de produits de la fabrique de faïence de Saint-Amand qui acquière un charme tout particulier de certains rehauts de blanc sur blanc sous couverte. Ces pièces proviennent, pour la plupart, de la collection du Dr Lejeal, mort il y a quelques années, et qui fut l'historien des fabriques de céramique de cette région. Le Dr Lejeal a fait pour Valenciennes et Saint-Amand ce que M. Houdoy a fait pour Lille; il a suivi l'exemple de ces érudits qui, à Nevers, à Rouen et dans bien d'autres villes de France, nous ont fait connaître les efforts et les œuvres de nos faïenciers d'autrefois. Ces vaillants inventeurs de l'art de la terre ont lutté bien souvent à la façon de Bernard Palissy; ils sont rarement arrivés à la fortune, et l'histoire de leur industrie a je ne sais quoi de mélancolique. Le Dr Lejeal a reconstitué la biographie de quelques-uns de nos céramistes du Nord, et chez eux aussi il a noté bien des tentatives différentes, bien des recherches continues qui n'ont pas toujours abouti au succès. Ces faïenciers ont produit cependant d'assez belles œuvres qui ont obtenu un renom mérité et qui auraient pu assurer l'avenir de leur entreprise.

La fabrication de la faïence à Saint-Amand date de quelques années après le traité d'Utrecht et probablement de 1718; en 1735, un autre établissement céramique, qui devait surtout fabriquer de la porcelaine, était fondé à Valenciennes. Tels sont les premiers renseignements que nous devons au Dr Lejeal [1]. Au commencement du XVIIIe siècle, l'industrie de la céramique avait pour centre principal, dans le Hainaut, la ville de Tournai Saint-Amand se trouvait dans le voisinage du Tournaisis, et avait plus d'importance qu'aujourd'hui, à cause de sa célèbre abbaye. Un manufacturier de Tournai, Fauquez, vint établir à Saint-Amand une fabrique de faïence qui réussit; à sa mort, son fils céda la manufacture tournaisienne et se fixa à Saint-Amand, espérant que ses produits se vendraient mieux en France. Pendant ce temps, l'établissement de porcelaine de Valenciennes semblait aussi prospérer ; il avait été créé par François-Louis Dorez, fils de Barthelémy Dorez, établi à Lille. Cette fabrique représentait l'influence d'un autre centre, fondé pour faire concurrence aux manufactures des Pays-Bas; les deux établissements de Saint-Amand et de Valenciennes avaient chacun leur genre, et pouvaient répandre leurs produits sans se nuire en aucune façon l'un à l'autre.

Les faïences de Saint-Amand, d'après la classification qui a été adoptée, répondent à quatre types différents : italien, alsacien, rouennais et picard; ce dernier type, dont le nom paraît avoir besoin d'une explication, se rapporte à des imitations de Sinceny.

C'est dans les pièces représentant le type italien que se rencontrent les premières combinaisons de blanc sur blanc. Le fabricant a imité le *sopra bianco* de certaines céramiques italiennes; ce jeu de couleurs représente un des plus exquis raffinements trouvés par les potiers d'Italie. Ceux de Faenza l'avaient découvert et l'avaient placé dans leurs œuvres primitives; ils l'avaient principalement essayé dans les bordures où le ton blanc du dessin se détachait sur un fond blanc légèrement rosé [2].

Les faïenciers de Saint-Amand ont recherché de préférence un fond blanc un peu bleuté pour faire valoir les rehauts qu'ils jetaient dans leurs œuvres. Leurs produits, qui appartiennent à ce type, ont un aspect bleu empois et sont décorés en camaïeu bleu, avec rehauts blancs; un ton un peu verdâtre colore quelquefois l'émail. Le Dr Lejeal a possédé quelques pièces, entre autres une assiette où étaient peintes des fleurs et où les rehauts blancs formaient sur le bord une guirlande alternant avec de petits bouquets vert d'eau, aux contours d'un brun violet.

1. *Recherches historiques sur les manufactures de faïence et de porcelaine de l'arrondissement de Valenciennes*, par M. le docteur Lejeal. — Valenciennes, Lemaître, libraire-éditeur, 1868.

2. Albert Jacquemart. *Histoire de la céramique. Renaissance italienne.*

Il existe au musée de Sèvres une magnifique fontaine d'applique qui porte le monogramme de Saint-Amand; un grand dauphin bleu en relief y est figuré, surmonté de deux autres dauphins plus petits; les rehauts sont représentés par des fleurettes blanches semées sur les côtés. Le *sopra bianco* se retrouve encore dans d'autres pièces, par exemple dans des soupières de forme rocaille présentant un fond gris perle où se dessinent doucement des hachures, des lignes ou des fleurs d'un blanc vif. Ici, nous trouvons une autre période de la manufacture; le type alsacien, introduit à Saint-Amand par un artiste nommé Fernig, renferme surtout des rehauts blancs; ces rehauts s'accordaient avec la décoration propre au genre de Strasbourg; l'émail bleuté modifiait seulement les rouges pourpres de l'Alsace, et les produits de cette sorte, qui sortaient des fours de Saint-Amand, prenaient un aspect violacé qui rappelle une des nuances particulières aux faïences de Saint-Omer.

On aperçoit des rehauts même dans les pièces décorées de personnages, même dans les faïences à décor de porcelaine, et qui montrent au centre de petits sujets empruntés aux manufactures de Saxe, tels que la *Laitière*, le *Jardinier*, le *Chasseur*, etc. Mais la fabrique de Saint-Amand n'a rien créé d'aussi ingénieux, d'aussi charmant, par le travail et l'effet, que le modèle d'assiette exposé au musée de Valenciennes. Il est probable que cette pièce a été reproduite bien des fois, et son décor tenait par trop de côtés aux choses du pays pour qu'elle n'ait pas obtenu un vif succès sur les dressoirs et dans les buffets des habitants de l'arrondissement de Valenciennes.

Imaginez, à côté du décor le plus naturel et parmi des fleurettes, deux bandes de dentelle étendues en zigzag, et négligemment jetées avec leur tissu à jour et leurs fines découpures. Cette dentelle en trompe-l'œil est imitée avec une rare perfection; elle se détache avec de délicates nuances sur l'émail qui l'entoure. Le faïencier, en cherchant des sujets, ne pouvait manquer d'apercevoir, dans la région même, cette dentelle, cet autre produit de Valenciennes. C'est une inspiration qui lui venait aisément, et, d'autre part, la difficulté à vaincre était assez grande pour lui faire tenter cette œuvre ou il reproduisait des mailles si frêles et de si fins linéaments.

Il dut y avoir, en ce genre, quelques œuvres de maîtrise; on les retrouverait assurément sans grand'peine, et les collectionneurs du pays doivent posséder quelques spécimens recherchés de cette « faïence à la dentelle » qui représente une sorte d'union entre deux industries locales.

Dans l'art de la céramique, la surprise a toujours joué un grand rôle; on découvrait, grâce à cet effet de blanc sur blanc, un second dessin à peine entrevu d'abord et qui ne pouvait guère échapper qu'aux yeux des gens maladroits. Que la dentelle fût hardiment posée au travers d'une assiette, qu'elle fût déployée sur la bordure, ou qu'elle fût renfermée dans un cadre moins large, peu importait en vue de l'effet, pourvu qu'elle fût habilement dissimulée à côté des détails différents qui composaient la décoration.

On peut se demander si d'autres fabriques françaises n'ont pas imité cette invention des faïenciers de Saint-Amand. A coup sûr, il n'est pas inutile aujourd'hui de rappeler à nos céramistes quelques-uns de ces rehauts blancs d'autrefois. Ce serait dommage de ne point en tirer parti : ces effets agréables semblent toujours de mise, et se prêtent, dans leur variété, à maints renouvellements.

ANTONY VALABRÈGUE.

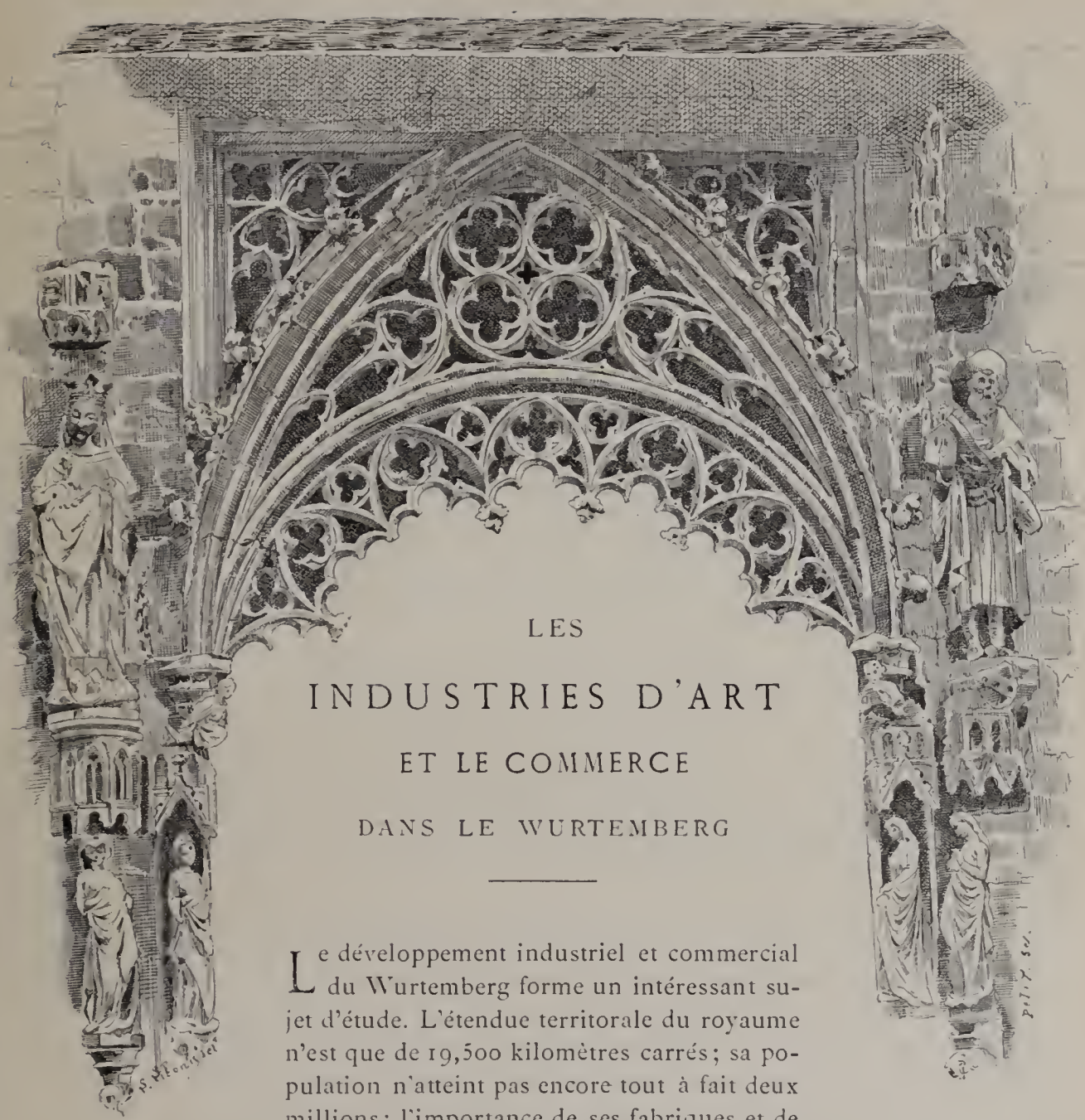
MODÈLES DE TAPISSERIES DÉCORATIVES (XIXe SIÈCLE)

Planotype Ferthaud, Paris

ESQUISSE D'UN PANNEAU EN TAPISSERIE COMPOSÉ PAR M. P. V. GALLAND

EN COURS D'EXÉCUTION A LA MANUFACTURE DES GOBELINS

et destiné à un Salon du Palais de l'Élysée



LES INDUSTRIES D'ART ET LE COMMERCE DANS LE WURTEMBERG

Le développement industriel et commercial du Wurtemberg forme un intéressant sujet d'étude. L'étendue territorale du royaume n'est que de 19,500 kilomètres carrés; sa population n'atteint pas encore tout à fait deux millions; l'importance de ses fabriques et de ses échanges n'occupe qu'un rang secondaire; on ne saurait la comparer à celle des États plus étendus, plus peuplés ou plus favorablement situés, et cependant il y a d'utiles enseignements à en tirer.

L'industrie wurtemburgeoise est de date relativement récente; elle ne remonte pas à trente ans, du moins dans sa forme actuelle, et cependant elle n'a pas craint d'affronter les expositions universelles, à commencer par celle de 1851. Elle y a présenté ses produits; séparée du reste du Zollverein, elle a voulu affirmer son individualité et ne pas se perdre dans la masse des petits États. Cette attitude lui a valu le reproche de tendances particularistes. En 1867, à l'Exposition universelle de Paris, 80 pour 100 des exposants wurtemburgeois ont reçu des distinctions, des médailles ou des mentions honorables. Depuis lors, les progrès se sont encore affirmés; le Wurtemberg a fait bonne figure à côté de ses puissants concurrents, et, bien que les moyens à sa disposition fussent plus restreints, il a réussi à éviter certains défauts, il a atteint un degré de perfection supérieur à celui auquel les Allemands du Nord sont parvenus. La différence entre le nord et le sud de l'Allemagne est facile à constater; elle éclate dans la devanture des magasins; l'élégance des

formes, le fini du travail distinguent Stuttgart, Munich, Francfort. Par le fait même que le Wurtemberg est un petit État, la qualité de ses produits laisse moins à désirer, elle est plus *réelle*.

Ce n'est point le mérite relatif de l'industrie prussienne et de l'industrie wurtemburgeoise que nous avons l'intention d'examiner. L'objet de notre étude sera plus pratique. Nous voudrions montrer ce que le gouvernement a fait pour favoriser l'établissement de nouvelles branches d'industrie ou pour transformer des industries existantes. Grâce aux efforts persévérants, éclairés, du pouvoir exécutif (roi et départements ministériels), assisté par les Chambres qui ont donné les subsides nécessaires, le Wurtemberg a vu ses ressources matérielles se développer, le bien-être de ses habitants augmenter, ses relations avec l'étranger s'étendre. L'intervention de l'État a été visible; *mais elle s'est exercée discrètement;* elle a été dirigée avec prudence et avec modération; *on a voulu instruire pratiquement, on n'a pas eu l'ambition de faire grand.* C'est en fondant des musées et des écoles professionnelles, en acquérant les outils les plus perfectionnés, en les cédant à bon marché aux patrons qu'on est venu en aide aux particuliers. Le socialisme d'État, dont les démocraties sont menacées et que M. de Bismarck patronne, a d'autres procédés, d'autres objets. Au Wurtemberg, l'État a voulu seulement jeter les fondements de certaines industries; dès qu'elles ont été assez fortes pour marcher toutes seules, il s'est empressé de les abandonner à elles-mêmes. L'État n'a pas cherché à tout envahir, et les sujets du royaume n'ont pas réclamé à grands cris l'extension indéfinie de ses attributions.

De sages principes ont guidé la politique industrielle des hommes d'État wurtemburgeois. Le terrain était admirablement préparé, il est vrai; depuis le XVIIe siècle, l'instruction est en quelque sorte obligatoire; sous la surveillance du clergé et grâce aux efforts de celui-ci, tous les enfants de six à quatorze ans ont dû fréquenter les écoles ou justifier de leur enseignement particulier. Au point de vue de l'instruction populaire, le Wurtemberg marche en tête de l'Europe; en 1875, sur mille conscrits, deux seulement ne savaient pas lire, et, en 1880, tous avaient les notions élémentaires indispensables. Un système très étendu d'instruction professionnelle, depuis l'école polytechnique jusqu'à l'école du dimanche au village, a couvert le pays d'un réseau complet. L'idée fondamentale dont on s'est inspiré a été féconde pour le bien national. On a reconnu que l'enseignement théorique n'est pas la racine, mais la fleur de l'industrie (*der theoretische Unterricht ist nicht eine Wurzel, sondern eine Blüthe der Industrie*), c'est-à-dire qu'il n'y a rien de plus faux que la prétention de créer une industrie de toutes pièces par l'enseignement, par la théorie. Tant que l'industrie est dans l'enfance, tant qu'elle n'offre pas un emploi lucratif aux forces du pays, les écoles professionnelles ne sont pas fréquentées; elles se remplissent au fur et à mesure que les fabricants demandent davantage des ouvriers ou des contre-maîtres habiles. En perdant de vue le côté pratique, en ne tenant pas compte des nécessités existantes, on développe le prolétariat intellectuel dont tous les pays souffrent aujourd'hui. Partout il y a surabondance de jeunes gens ayant reçu une éducation théorique plus ou moins solide, et qui croient au-dessous de leur dignité de gagner leur vie comme ouvriers ou comme contre-maîtres; ils veulent diriger, au lieu de commencer par travailler. Au Wurtemberg, dès le début, on avait reconnu les dangers d'un enseignement trop ambitieux; on n'a pas cherché à faire de la science.

Il a fallu faire son apprentissage; il y a des fautes qu'on n'a pu s'empêcher de commettre. On a essayé de soutenir artificiellement certaines branches d'industrie; on a fait de grosses dépenses qui n'ont pas servi à grand'chose. Mais ces fautes ont été l'exception, et, dès qu'on a reconnu son erreur, on s'est empressé d'y renoncer.

Un détail montrera qu'on a agi avec réflexion. L'une des reines du Wurtemberg s'in-

téressait spécialement aux pauvres, elle avait organisé des fondations charitables : lorsqu'on songea à acclimater certaines industries et qu'on manqua d'ouvriers, on crut répondre aux intentions de la souveraine en arrangeant une migration à l'intérieur. On transplanta les habitants pauvres des communes agricoles vers les endroits où ils pouvaient gagner leur vie facilement; cette migration était toute volontaire. Elle a produit les meilleurs résultats.

Lorsque nous aurons indiqué à grands traits par quelles mesures le gouvernement a donné l'impulsion aux entreprises industrielles, nous serons amené à dire ce qu'il a voulu faire pour développer les échanges avec l'étranger, pour créer l'exportation des produits indigènes. Dans cette direction, ses efforts n'ont pas eu directement tout l'effet espéré; l'action a été indirecte. Une société par actions, créée avec la participation de l'État, a dû liquider après un certain nombre d'années. Il n'y a rien de surprenant si la tentative n'a réussi qu'à moitié. On n'improvise pas l'exportation; l'initiative privée seule peut aboutir à quelque chose de sérieux et de considérable.

Nous aurons enfin à décrire un établissement fondé en 1881, sous le nom d'*Exportmusterlager* (Agence générale d'exportation), dont les promoteurs se promettent de brillants résultats dans l'avenir. Il est destiné à mettre en contact la fabrication indigène et le client étranger.

I

LE CONSEIL CENTRAL DU COMMERCE ET DE L'INDUSTRIE. — SES ATTRIBUTIONS. LES SERVICES QU'IL A RENDUS. — ORGANISATION DE L'ENSEIGNEMENT.

L'agriculture a longtemps été la principale occupation des habitants et leur principale source de richesses[1]. Le houblon, la vigne, les céréales venaient bien dans un sol fertile et sous un climat tempéré. Les versants de la Forêt-Noire étaient couverts de bois, qu'on expédiait à l'aide des nombreux cours d'eau qui sillonnent le pays. L'industrie était pratiquée sur une petite échelle, elle n'était pas sortie du stage primitif; elle s'exerçait à domicile dans des ateliers, ou travaillaient le patron, sa femme, ses enfants, quelques ouvriers et apprentis. Il y avait des filatures, des ateliers de tissage; l'orfèvrerie, l'horlogerie existaient de longue date. Les ducs de Wurtemberg avaient de tout temps protégé les efforts de leurs sujets et encouragé la création d'établissements industriels. A la fin du siècle dernier, le duc Charles a organisé des fabriques de porcelaine (celle de Ludwigsbourg), de draps; ses prédécesseurs avaient favorisé la fabrication de la toile, qui était arrivée à un haut degré d'excellence et qui était célèbre en Europe. Dans les premières années du XIXe siècle, profitant de ce que l'exploitation des gisements de fer était un monopole de l'État, le souverain édifia des usines, des fabriques, notamment pour la fabrication de faulx et de faucilles.

Le Wurtemberg manque de houille[2]; il est obligé de chercher au dehors le précieux aliment de la grande industrie; tandis que dans le bassin de la Sarre on trouve du charbon en abondance, il en est privé. L'essor de la production indigène en a été certainement

1. Sur 1,957,000 habitants, 393,000 sont adonnés à l'agriculture et à l'exploitation des forêts, — avec leurs familles, ils représentent 924,000 personnes.

2. En 1882, il a été importé pour la consommation indigène 508,000 tonnes de houille, dont 98 pour 100 proviennent de la Sarre et de la Rühr. La consommation annuelle par tête est de 258 kilogrammes.

retardé. D'autre part, le Wurtemberg est excessivement riche en force motrice naturelle : d'abondantes chutes d'eau offrent une ressource admirable, si l'on sait s'en servir économiquement. En 1875, la force hydraulique employée dans le royaume équivalait à près de 40,000 chevaux-vapeur, et il y avait encore une réserve non exploitée de 15 à 20,000 chevaux. C'est là un auxiliaire d'une grande valeur.

Au XVIIe et au XVIIIe siècle, les ducs de Wurtemberg avaient voulu relever le commerce et l'industrie. Les guerres nombreuses et prolongées avaient appauvri le pays ; il s'agissait de trouver les moyens de regagner la prospérité matérielle perdue. A diverses reprises (1669, 1709, 1755), on organisa des conseils du commerce, sur le modèle du conseil du commerce dont la France avait été dotée en 1700; on y fit siéger des fabricants et des marchands à côté de fonctionnaires de l'État. En 1701, on établit dans les principales villes des chambres de commerce. Naturellement on était dominé par les fausses notions économiques du temps, on redoutait l'exportation des métaux précieux, on désirait avant tout amener de l'or de l'étranger ; on avait cependant l'intention de diminuer les entraves qui pesaient sur l'industrie, tout en respectant certains privilèges spéciaux.

Les années troublées de la Révolution et les guerres de l'Empire détournèrent l'attention du gouvernement vers d'autres objets. Sous le règne de Frédéric (mort en 1816), l'État fonda diverses fabriques pour son compte et autorisa l'établissement de fabriques particulières; à cette époque, l'autorisation gouvernementale était encore nécessaire. Le roi Guillaume, qui fut un souverain libéral et éclairé, suivit les traditions de ses prédécesseurs: sous ses auspices, divers organes furent créés, représentant les intérêts de l'agriculture et du commerce. C'étaient des associations mixtes, à moitié gouvernementales, qui n'avaient pas d'attributions bien arrêtées ni de programme fixé. En 1847, le besoin d'un département spécial du commerce et de l'industrie, qui se faisait sentir depuis longtemps, reçut enfin satisfaction. Après que les délégués eurent délibéré sur la forme à donner à la nouvelle institution (mai 1848), le gouvernement décréta la création d'un *Conseil central du commerce et de l'industrie* (Centralstelle für Gewerbe und Handel). Celui-ci a été réorganisé en 1856; la loi du 26 septembre 1856 est encore en vigueur aujourd'hui.

Les attributions du conseil sont fort étendues : tout d'abord il a un rôle consultatif dans les questions de législation industrielle et commerciale, de douanes. Il est appelé à délibérer sur ces matières et à soumettre son avis motivé au gouvernement. Il a, de plus, l'initiative pour proposer les mesures qu'il juge avantageuses au libre développement du commerce et de l'industrie ; il est chargé de recueillir les données statistiques, d'étudier la situation des ouvriers et des apprentis au point de vue économique et moral. Les chambres de commerce du royaume lui sont subordonnées ; il doit contrôler leur action, coordonner les renseignements contenus dans leurs rapports et transmettre les vœux qu'elles peuvent formuler aux autorités compétentes. Le conseil est appelé à exercer son action en vue de la fondation d'institutions favorables au progrès économique du royaume : marchés, foires, établissements de crédit, d'assurances. On lui a confié la mission de répandre les connaissances techniques, professionnelles et commerciales par l'enseignement, par des publications utiles, par la création d'une collection de modèles de machines, de produits étrangers remarquables, par l'envoi d'élèves à l'étranger. Enfin on lui a recommandé d'étudier par quels moyens on pouvait ouvrir des débouchés aux produits indigènes, et d'organiser dans ce dessein des expositions industrielles.

Le conseil du commerce fut placé dans le ressort du ministre de l'intérieur qui, dans les circonstances exceptionnelles, reçut le droit de présider les séances. Il est composé de fonctionnaires administratifs et techniques, de professeurs aux écoles professionnelles spé-

ciales et de représentants de l'industrie et du commerce. Ces derniers sont nommés par les chambres de commerce; ils doivent être au moins douze, et leur nombre double de celui des employés du gouvernement. Les affaires courantes, l'octroi de brevets et de patentes sont réservés à un comité composé des membres officiels (fonctionnaires et professeurs). Le conseil, dans son ensemble, délibère sur les questions d'un intérêt général.

En 1848, sous l'impression des événements qui bouleversaient l'Europe et afin de complaire aux tendances populaires, on avait compris des ouvriers dans le personnel du conseil. Ils disparurent lors de la réorganisation ultérieure.

Le conseil du commerce et de l'industrie est ainsi un organe à deux fins : — d'une part, il donne son avis sur les affaires et les lois que le gouvernement soumet à son examen; d'autre part, il agit pour son compte, ayant une sphère d'activité indépendante. En comparant ce qui existait au moment où il fut créé avec la situation actuelle, et en tenant compte de la part qu'il a prise à la transformation matérielle du Wurtemberg, on reconnaîtra que son influence a été bienfaisante, sa politique libérale et éclairée. Il s'est prononcé contre tout ce qui entravait le libre essor du commerce et de l'industrie; il a penché le plus souvent du côté du *free trade*, comprenant les difficultés que les restrictions pesant sur certains produits causent à une partie de l'industrie; il a réclamé l'abolition de règlements industriels erronés. C'est surtout par l'enseignement qu'il a agi sur le Wurtemberg. Sous ce terme d'*enseignement*, nous entendons non seulement l'établissement d'écoles, mais aussi la fondation d'un musée industriel, l'introduction dans le pays de machines perfectionnées, la popularisation des découvertes les plus récentes. Comme nous le disons plus loin, le conseil central a toujours été disposé à acheter à l'étranger les machines les plus nouvelles, à les prêter aux industriels et même à les leur céder avec des facilités de payement.

Si le Wurtemberg a retiré de si grands avantages pratiques de l'institution, il le doit pour une bonne part à M. de Steinbeiss qui, de 1855 à 1880, s'est trouvé à la tête du conseil central. Dès le début, il avait été appelé à y siéger comme conseiller technique et, à la mort du directeur de Sautter, il fut nommé son successeur. M. de Steinbeiss, pendant trente ans, a été l'âme de la *Centralstelle*. Ingénieur des mines, sorti du corps des Bergkadetten, il a dirigé pendant douze ans les usines métallurgiques du prince de Furstenberg et, pendant six ans, celles des frères Stumm, à Neunkirchen : au moment où il était entré au service du prince de Furstenberg, les usines de celui-ci n'existaient en quelque sorte pas et il avait eu tout à créer. Aux connaissances scientifiques, M. de Steinbeiss joignait aussi l'expérience pratique. Il fut envoyé par le gouvernement wurtemburgeois en mission à diverses reprises : en 1853, le roi le chargea d'étudier de près l'industrie de la Belgique et, de cette étude, naquit un petit volume rempli d'excellentes suggessions sur la manière de développer l'industrie nationale[1]. M. de Steinbeiss a représenté le Wurtemberg comme commissaire général aux expositions universelles.

Le conseil central avait besoin d'un budget régulier assez considérable, afin de répondre aux exigences du programme gouvernemental. Jusqu'en 1848, c'est-à-dire avant sa création, on consacrait annuellement 75,000 florins, provenant d'ordinaire d'excédents budgétaires, à des dépenses qui avaient pour objet de stimuler l'industrie indigène, d'acquérir des outils et des machines, d'accorder des subsides aux fabricants. La jeune institution se crut en droit de demander aux Chambres *cent mille florins*, d'autant plus que l'agriculture figurait dans les dépenses de l'État avec 122,000 florins annuellement depuis 1845 et que

1. *Die Elemente der Gewerbeforderung nachgewiesen an den Grundlagen der belgischen Industrie*, von D. F. von Steinbeiss. Stuttgart, 1883.

de plus, en douze ans, on avait employé 2,730,000 florins au rachat des dîmes. Les Chambres n'accordèrent que la moitié de la somme, en admettant toutefois la faculté pour le conseil du commerce et de l'industrie de reporter d'une année à l'autre les montants non dépensés. Cette autorisation d'économiser eut de fatales conséquences, car, en 1855, on réduisit le crédit de 20,000 florins, eu égard à l'importance des sommes en caisse. En 1858, on fut plus généreux et on accorda 63,000 florins.

Voici quelques détails sur les dépenses de la *Centralstelle für Handel und Gewerbe*.

Durant les sept premières années de son existence, elle a consacré :

65.000 florins aux 3 expositions de Paris, Londres et Munich;
30.000 — participation à la Société de commerce;
35.000 — organisation du Musée industriel (Musterlager);
40.000 — écoles professionnelles de perfectionnement et enseignement technique;
60.000 — introduction de nouvelles branches d'industrie;
40.000 — achat de machines et d'outils.

De 1856 à 1873, il a été employé :

120.000 florins introduction de nouvelles industries, acquisition de machines, outils;
420.000 — constructions pour le Musée industriel, achats de modèle, dessins;
92.000 — enseignement pratique, tissage;
16.000 — — technique;
27.000 — publications utiles;
82.000 — chambres de commerce;
30.000 — expositions industrielles locales;
45.000 — exposition de Londres, 1862;
82.000 — — Paris, 1867;
30.000 — — Vienne, 1873.

Le conseil central a été consulté par le gouvernement, toutes les fois que des questions commerciales ou industrielles ont été soulevées. Il a dû émettre son avis, lorsqu'il y a eu des négociations ouvertes en vue de conclure des traités de commerce, lorsque le Wurtemberg s'est prononcé sur le traité conclu entre la Prusse et la France. L'ancienne organisation des corps de métier, avec son esprit étroit et routinier, avait survécu dans le pays; elle était une source d'embarras, de querelles, elle empêchait le progrès. A diverses reprises, on avait restreint les privilèges des patrons (1836). Le conseil central avait toujours exercé son influence dans le sens le plus libéral; en 1862, on abolit enfin les derniers restes d'une législation surannée, et la liberté de tous les métiers, du commerce (les pharmaciens seuls furent exceptés), le droit de s'établir où l'on voulait, furent reconnus aux sujets du royaume. Nous n'avons pas à raconter en détail l'histoire de la *Centralstelle*[1]; nous passons sur les efforts qu'elle a faits en vue d'obtenir l'établissement d'une banque à Stuttgart, afin d'assurer au Wurtemberg une circulation fiduciaire indépendante : on était tributaire des banques de Francfort et Darmstadt qui inondaient le royaume de leurs billets. Tant que le régime de la concession gouvernementale a subsisté, M. de Steinbeiss et ses collègues ont appuyé la demande de crédits qui répondaient aux véritables besoins du pays. Dès 1855, ils recommandèrent l'organisation de banques populaires, qui devaient faire des avances aux ouvriers. Il en existe aujourd'hui 110, qui comptent en moyenne

1. Dans plusieurs occasions, la *Centralstelle* s'est prononcée favorablement au libre échange. Elle a proclamé que le développement d'une industrie capable d'exporter au dehors exige l'abaissement des tarifs de douane. (Rapport de 1862.)

386 membres[1], et qui reposent sur le principe de la solidarité. En 1882, le Wurtemberg comptait 84 sociétés par actions, avec un capital de 160 millions de francs environ. La plus ancienne remonte à l'année 1837.

Arrivons à l'enseignement. Comme nous l'avons dit plus haut, la fréquentation de l'école a été obligatoire dans le Wurtemberg dès le XVIe siècle. Les humanités ont été cultivées avec soin; de grosses sommes ont été dépensées par l'État et les communes. On n'a songé à l'instruction professionnelle que beaucoup plus tard; en 1825, on organisa les premières écoles industrielles du dimanche : le patron devait tenir la main à y envoyer ses apprentis. En 1835, le gouvernement fit un pas de plus dans la même voie ; cédant à la pression de l'opinion publique, il pourvut le royaume de *realschulen*, écoles où l'on n'enseignait pas le latin, mais les sciences et les langues modernes. L'admission était restreinte à ceux qui avaient pu passer un examen d'entrée; comme elles n'étaient pas obligatoires, on avait l'intention d'y réunir les enfants qui avaient l'esprit ouvert; c'était un moyen de remédier aux inconvénients d'une instruction primaire universelle qui était imposée à tous sans distinction. Le personnel enseignant des *realschulen* n'avait qu'une préparation théorique et, pour la plupart, les professeurs étaient d'anciens maîtres d'école. Le dessin était enseigné par des peintres de portrait ou des paysagistes qui avaient des notions fort vagues sur l'ornement et le dessin géométrique.

En 1846, le gouvernement permit à un dessinateur (Tanner), qui avait fait son éducation à Paris, à l'aide de subsides de l'État, d'ouvrir un cours du soir, fréquenté par 10 à 20 élèves. Ce cours fut interrompu en 1848; il fut repris en 1850, sur les instances de la *Centralstelle für Gewerbe und Handel*. L'influence de celle-ci fut exercée d'une manière continue, afin d'établir un système raisonné d'enseignement pratique, dont profiteraient les jeunes gens sortis de l'école primaire. Les 80 écoles du dimanche ne suffisaient pas, et si l'on avait créé une pépinière d'ingénieurs et d'architectes (l'École polytechnique), il ne fallait pas oublier les ouvriers. On n'obtiendrait des résultats sérieux qu'en tenant compte des besoins locaux ; on ne pouvait imposer un programme rigidement uniforme. Il fallait prendre les maîtres en partie parmi l'élite des ouvriers; à cette condition, on aurait des gens capables de montrer comment on manie l'outil.

Le Wurtemberg possède des écoles pour ceux qui ont fini l'école primaire *(gewerbliche fortbildungsschulen)* dans 151 localités (renfermant 685,000 habitants); de plus, 26 écoles destinées aux femmes; le nombre des élèves était en 1882 de 13,391, dont 9,674 du sexe mâle. Le personnel enseignant était de 735 maîtres (1 sur 18 élèves). L'État participe pour 162,000 francs aux dépenses. Les matières enseignées comprennent le dessin, le calcul, l'allemand, la tenue des livres. Les leçons se font le soir et le dimanche. L'école professionnelle de Stuttgart a un programme un peu plus étendu. Pour compléter l'énumération des établissements d'instruction, il faut citer l'École polytechnique (350 étudiants), l'École des arts industriels (56 élèves), l'École royale d'architecture (330 élèves).

Dans les localités où se trouve une branche d'industrie développée, on a établi un enseignement spécial, on a fondé des écoles de tissage, de sculpture sur bois et sur os ou ivoire; comme les maîtres manquaient au début, on a eu des cours ambulants, qui se transportaient d'une ville à l'autre.

Former un groupe d'hommes qui fussent capables de répandre dans le peuple les notions nécessaires, qui pussent dessiner et modeler, a été la préoccupation au début. Comme

1. Les avances à échéance fixe faites par 97 associations ont atteint, en 1882, 32 millions de francs; les crédits en comptes courants, 101 millions; le capital appartenant à 99 associations s'élevait à plus de 19 millions de francs.

on n'avait pas les moyens de les rémunérer largement et qu'on voulait les maintenir au nombre des artisans, on leur imposait, à côté de l'enseignement, l'exercice d'un métier.

On a donné une place proéminente au dessin d'ornement, dont les industriels ont le plus besoin. Le Wurtemberg a été muni très vite d'un matériel scolaire excellent; on a formé une collection de modèles et de copies en plâtre destinés à l'enseignement du dessin. Un atelier de moulages a été organisé par les soins du gouvernement. Les planches publiées sous ses auspices sont célèbres en Europe et employées dans un grand nombre d'écoles, en dehors du royaume.

Si le Wurtemberg est arrivé rapidement à faire bonne figure dans les expositions universelles; si ses produits ont eu un fini, une élégance, une solidité qui manquaient aux articles fabriqués dans d'autres parties de l'Allemagne; si l'art appliqué à l'industrie a pris pied à Stuttgart, c'est au système excellent d'instruction qu'il le doit. A ce point de vue, le petit État de l'Allemagne du Sud peut servir d'exemple. La *Centralstelle* peut revendiquer sa part d'éloges: M. de Steinbeiss a été infatigable, et son succès d'organisation a contribué au succès final.

II

LE MUSÉE INDUSTRIEL DE STUTTGART

Le statut organique, instituant la *Centralstelle für Handel und Gewerbe*, prescrivait « l'acquisition de modèles, d'outils et de procédés d'une supériorité reconnue, et l'emploi de ceux-ci de la manière la plus profitable à l'industrie indigène ». C'est là l'origine d'un Musée industriel, qui rappelle le Conservatoire des arts et métiers de Paris, en ce qu'il contient une collection de machines et de modèles, et qu'un enseignement y est donné à l'aide de ces machines; mais il a un objet plus pratique, moins scientifique à remplir que le Conservatoire des arts et métiers. « Nous devons, avant tout, mettre nos compatriotes en mesure de gagner de l'argent, » m'a dit le directeur du Musée de Stuttgart; « notre ambition n'est pas élevée ».

En 1848, l'éducation du public et des producteurs était fort arriérée; l'acheteur ne demandait qu'une chose, le bon marché, et par là il abaissait le niveau industriel; il n'avait pas envie d'articles d'une qualité supérieure, il ne les connaissait pas. Il fallait donc, si on voulait améliorer le goût du client et la nature du produit, montrer aux Wurtemburgeois ce qui se fabriquait de remarquable à l'étranger, leur apprendre les avantages d'une fabrication plus solide, plus élégante; on réussirait peut-être à éveiller la demande de marchandises d'une classe plus raffinée que celles qu'on vendait journellement. L'industrie indigène ne livrait que des produits inférieurs et ne pouvait concourir, pour les articles de luxe, avec l'étranger. Dans cet ordre d'idées, la *Centralstelle* avait le champ libre. Dès sa création, elle fit des achats d'objets dont la vue pouvait instruire. Le 26 février 1850, le roi autorisa l'établissement d'une *collection de modèles* (Musterlager); pour les premiers frais, un crédit de 10,000 francs était accordé à la *Centralstelle,* et une somme annuelle de 2,000 florins pour l'administration. La collection devait présenter un tableau de l'état de l'industrie indigène et étrangère, et procurer les moyens d'étudier les produits et les procédés de fabrication des principaux pays. Les premières acquisitions furent faites à Paris et à Leipzig; on incorpora une collection d'articles en osier et en os,

que M. Mohl avait formée en 1843. Après l'exposition de Londres, on fut à la tête d'un ensemble déjà satisfaisant (machines, meubles en fer, pianos), auquel étaient annexés un certain nombre de dessins. Le Musée n'a cessé de grandir; après avoir occupé quelques salles dans la *Legions caserne*, il a fini par absorber les écuries et les dortoirs qu'on a transformés à cette intention.

Le « Musterlager » a été fidèlement tenu au courant des découvertes industrielles. Ceux qui en avaient la direction n'ont jamais perdu de vue les exigences de leur mission. Le Musée industriel n'est pas devenu un cabinet de curiosités et d'antiquités. Lorsque certaines machines ont été démodées, on les a impitoyablement éloignées.

L'entrée est gratuite. Dans chaque salle est un employé qui doit donner les explications et les renseignements nécessaires. On est d'une libéralité extrême dans le prêt des objets exposés. Les patrons et même des ouvriers peuvent obtenir qu'on leur donne à domicile, pour trois semaines, la plupart des machines, des outils et des modèles: ils n'ont qu'à présenter une demande, contresignée par deux habitants connus comme solvables, et qui sont garants de la valeur de l'objet prêté. Ordinairement, un bon tiers de la collection est hors du Musée. Lorsqu'on a acheté des machines nouvelles, on commence par les exposer à Stuttgart; on les fait fonctionner sous les yeux du public et un contre-maître en explique le mécanisme; au bout de quelques semaines, on les envoie en province, en organisant une exposition ambulante. Les machines à coudre ont été acclimatées de la sorte : une habile ouvrière a donné des leçons de couture mécanique dans les salles du Musée.

La collection est classée en douze groupes : 1° minéraux, poterie, verrerie; 2° métaux non travaillés; 3° articles en métal; 4° instruments; 5° bimbeloterie, bois; 6° cuir; 7° industrie textile, matières premières et produits fabriqués; 8° papiers, reliures; 9° drogues, produits chimiques; 10° machines; 11° outils; 12° objets de ménage.

Afin que l'enseignement soit le plus pratique possible, on a mis à côté les uns des autres les différents stages de la fabrication, depuis la matière première brute jusqu'à l'achèvement complet de l'article. Lorsque j'ai visité le Musée, j'ai été frappé par l'abondance de tout ce qui se rapporte à l'application de l'électricité; les machines-outils, qui rendent de si grands services aux États-Unis, sont représentées par de nombreux spécimens. Comme on fait dans la salle du Musée un cours aux jeunes forgerons, il y a une collection complète de fers à cheval; tous les types, pour chevaux sains et pour chevaux estropiés ou difformes, sont réunis dans une grande vitrine

La direction du Musée place ses connaissances techniques à la disposition des fabricants indigènes qui veulent éprouver les machines qu'ils ont fabriquées. Elle en fait gratuitement l'essai.

On est très fier au *Musterlager* de la collection d'échantillons de l'industrie textile. On y possède même quelque chose d'unique, c'est une série d'échantillons d'étoffes de soie, de coton, de laine et de toile, envoyés de Paris. Depuis vingt-cinq ans, la maison Claude frères réunit les principaux types d'étoffes mis en vente à Paris, et les expédie deux fois par an à Stuttgart. Même pendant le siège, elle a continué la collection, si bien que celle-ci forme un document incomparable pour l'histoire de l'industrie textile.

En 1882, on a reçu 698 échantillons d'étoffe de soie, 398 de ruban de soie, 338 d'étoffe de laine, 434 de coton, 2,066 d'étoffes imprimées. A la fin de l'année, on fait relier ensemble les différentes cartes; les gros volumes, dont les pages sont en étoffe, remplissent les rayons d'une bibliothèque. Les dessinateurs consultent souvent la collection de ces échantillons; ils viennent y chercher des inspirations.

De 1853 à 1873, le *Musterlager* a été visité par 1,010,000 personnes (l'année 1870 a

vu la plus grande fréquence, 140,000, parce qu'on avait exposé une mitrailleuse française). En 1884, il y a eu 62,000 visiteurs. On a prêté des objets de la collection à 6,014 personnes, 22,376 volumes à 8,069. Le budget du Musée est de 25,000 francs par an, en vue d'acquisitions nouvelles. Dans les cas exceptionnels, les Chambres accordent un crédit extraordinaire.

Cette courte description fait comprendre quels effets bienfaisants un musée, organisé comme celui de Stuttgart, ne manque pas d'avoir. Le niveau de l'industrie indigène s'élève de lui-même. Les fabricants n'ont pas les moyens ni le loisir de faire des voyages à l'étranger pour étudier les améliorations introduites par leurs concurrents; ils sont exposés à s'enfoncer de plus en plus dans la routine et risquent de ne pas marcher de pair avec leurs rivaux. La *Centralstelle* a eu la mission de tenir le Wurtemberg au courant du mouvement industriel; elle a été à l'affût de tous les perfectionnements, et, dès qu'un progrès avait été réalisé quelque part, elle s'est empressée de le communiquer à ses compatriotes.

Parmi les éléments de succès qui président au développement de l'industrie, il faut donner une place à la législation sur les brevets d'invention. Protéger la propriété intellectuelle dans ses rapports avec la réalité est une excellente politique; l'honnêteté, qui fait la guerre au brigandage et au vol des inventions, des modèles et des dessins, est récompensée bien vite. L'une des causes de supériorité pour l'industrie française a certainement été la loi de 1806 sur les brevets, de même que l'Allemagne a souffert pendant longtemps de la liberté de la contrefaçon qui n'a été abolie qu'en 1876. La contrefaçon a ses douceurs, qui cachent des dangers, et l'industrie qui vit d'imitation est condamnée à l'infériorité.

Les hommes compétents qui dirigeaient la politique économique du Wurtemberg et qui avaient représenté le royaume comme commissaires généraux aux grandes expositions avaient constaté la supériorité incontestable des pays où les marques de fabrique, les dessins et les modèles étaient protégés légalement. En 1862, les Chambres firent une loi sur les marques de fabrique (*firmenschutz*)

III

L'INDUSTRIE DU WURTEMBERG

Au milieu du siècle, l'industrie du Wurtemberg n'existait pour ainsi dire pas encore. Le capital nécessaire manquait à ceux qui auraient pu lui donner l'essor. La richesse du pays était principalement dans les mains des propriétaires fonciers. Un des éléments indispensables à une grande production industrielle ne demandait qu'à être exploité, — c'était l'abondance d'une main-d'œuvre à bon marché. La population du royaume a des habitudes de travail; elle était suffisamment dense dans certaines localités pour fournir des ouvriers aux fabriques.

Ce qui avait empêché jusque-là l'établissement de grandes fabriques, c'était en partie une législation surannée. De plus, l'État s'était réservé le monopole des richesses minérales; le Trésor trouvait dans l'exploitation des mines et des usines métallurgiques un revenu considérable, qu'il tenait à conserver. Il dissimulait son égoïsme derrière de mauvaises raisons; l'utilité d'entretenir de grandes usines était indubitable : le pays avait là des modèles du genre dont l'influence indirecte ne manquait pas de se faire sentir. On

s'était accoutumé aussi à voir l'État accorder des subsides à certains industriels, et le préjugé malheureux de toujours compter sur son assistance avait pris racine dans bien des esprits. L'intervention de l'État qui, en apparence, dispose de ressources financières illimitées, qui n'a pas à craindre de faire faillite, décourage les particuliers : la concurrence leur est rendue impossible. Dans la branche de l'acier, par exemple, une seule fabrique a pu se maintenir à côté des établissements du gouvernement.

On peut compter sur ses doigts les fabriques un peu importantes du Wurtemberg avant 1850 : à Heilbronn, deux fabriques de papier (Rauch, 1825; Schauffelen, 1829); à Gmund, quelques ateliers d'orfèvrerie et de bijouterie, de ferblanterie; à Esslingen, de petites filatures mécaniques; à Calw, Berg, Heidenheim.

Il fallait stimuler l'esprit d'entreprise, et, dans cet ordre d'idées, la *Centralstelle* a dignement fait son devoir. Avant elle, une association fondée sous le patronage du roi Guillaume de Wurtemberg avait obtenu de l'État l'avance de sommes relativement considérables, qui avaient servi à fonder quelques établissements industriels. La plupart subsistent encore et sont dans une situation prospère; d'autres, qui n'avaient pas de raison d'être, ont disparu.

Le budget de la *Centralstelle* (50,000 florins par an) était trop modeste pour qu'elle pût apporter des secours pécuniaires considérables à l'industrie. Ceux qui avaient la conduite de ses affaires adoptèrent une politique qui devait porter d'excellents fruits, sans imposer de sacrifices à la caisse de l'État. M. de Steinbeiss et ses collègues furent d'avis qu'il serait plus utile à l'intérêt général d'envoyer des spécialistes étudier sur place l'industrie des pays étrangers. Ces spécialistes étaient tenus de visiter les ateliers, d'examiner les procédés de fabrication, si bien que, à leur retour, ils pouvaient donner des leçons pratiques et montrer comment on s'y prenait en France et en Angleterre.

Convaincus que l'une des conditions d'existence pour la grande industrie est la concentration d'établissements analogues sur les points les plus favorables du territoire, les membres de la *Centralstelle* firent tous leurs efforts dans ce sens. Cette concentration présente des avantages infinis pour les approvisionnements de matières premières et auxiliaires, pour l'expédition et la réception des marchandises; la main-d'œuvre y est plus abondante. On en tint compte dans le choix des localités où l'on établit des écoles industrielles.

Afin de répandre, parmi les fabricants, les machines dont ils avaient besoin; afin d'en populariser l'emploi, le gouvernement usa de la faculté que lui reconnaissaient les traités de l'Union douanière : il diminua les droits d'entrée sur certaines machines importées de l'étranger. De même, il a fait souvent venir à ses frais des machines, des outils qui avaient une bonne réputation à l'étranger; il les cédait ensuite aux fabricants avec des facilités de payement.

Certaines branches d'industrie avaient jadis prospéré au Wurtemberg, par exemple la fabrication de la toile, Le duc Frédéric de Wurtemberg fonda en 1599, à Urach, un établissement de tissage qui eut une célébrité européenne. En 1838, le royaume produisait encore 50 à 60,000 pièces de toile, dont une partie était exportée. Les droits de douane élevés que la France, l'Espagne et l'Italie imposèrent, la concurrence de la fabrication mécanique furent funestes aux tisseurs wurtemburgeois, et l'industrie disparut. Les efforts du gouvernement pour la ranimer ne réussirent pendant longtemps qu'à moitié. Aujourd'hui, il y a dans différents endroits du pays un nombre considérable de filatures avec 15,300 broches. Le tissage occupe près de 14,000 métiers. La damasserie a fait des progrès et livre des dessins élégants. M. de Steinbeiss a contribué à la renaissance de cette industrie en faisant venir d'Irlande quelques ouvriers habiles, auxquels on

permit de travailler dans les fabriques du pays. La filature et le tissage du coton constituent une des principales occupations du pays. Cette industrie a été introduite par le duc Charles, qui, comme nous l'avons dit, avait établi quelques fabriques à Ludwigsbourg, dans ses domaines. Le développement en a été progressif. Aujourd'hui, il existe 21 filatures avec 295,240 broches, dont 4 ont en même temps des machines de retors; 17 autres établissements de retors occupent 13,000 broches. La production totale est de 6,500,000 kilogrammes par an. Le tissage occupe 9,090 personnes et il y a en activité 6,430 métiers à la main et à la mécanique. L'impression des étoffes se fait dans la célèbre manufacture de cotonnades de Heidenheim (10 machines et 380 ouvriers).

Nous avons dit que la *Centralstelle* avait popularisé les machines à coudre dans le pays; — il y en a 1,718 occupées à travailler pour la confection. Le tissage des corsets et la fabrication des corsets cousus sont pratiqués sur une vaste échelle; les deux tiers de la fabrication totale de l'Allemagne ont leur siège dans le Wurtemberg.

Le tricotage à la main des jaquettes, des bas, a presque entièrement cessé, après avoir été fort considérable. Il a disparu devant l'introduction des métiers circulaires; après l'exposition de 1851, un constructeur français, nommé Fouquet, fut amené à s'établir au Wurtemberg et, grâce à lui, le métier circulaire fut acclimaté. La bonneterie a atteint une grande prospérité; 800 machines sont en activité en ce moment, et l'exportation des tricots atteint un chiffre respectable.

Les premiers essais pour produire les couleurs d'aniline se firent à Stuttgart, il y a une vingtaine d'années. Aujourd'hui, une fabrique occupe plus de 2,000 ouvriers dans ses établissements de Stuttgart et de Ludwigshafen, produisant 240,000 quintaux de couleurs d'aniline, de naphtaline et d'éosine, 140,000 quintaux de soude. Heilbronn possède l'une des plus anciennes fabriques de bougies de stéarine. La fabrique de poudre à canon de Rottweill est une des plus considérables de toute l'Allemagne; elle exporte ses produits jusque dans les pays les plus éloignés, notamment dans l'Afrique méridionale; elle a des contrats avec un grand nombre d'administrations militaires. Stuttgart est un centre de production de bonbons et de chocolat; la vente annuelle s'élève à 2,500,000 francs; le commerce du fromage représente 3,750,000 francs, et une grande partie est exportée en France.

Nous ne voudrions pas fatiguer nos lecteurs en étendant cette énumération plus qu'il ne faudrait. Il nous reste à citer les faïences et les porcelaines fabriquées à Schramberg; — on y produit des majoliques, style Renaissance. Le Wurtemberg possède des gisements considérables d'argile excellente, inaltérable au feu; une autre espèce sert surtout à la fabrication de la poterie molle dans les genres les plus variés, tels que terre cuite, tuiles.

L'industrie des machines occupe 7,000 ouvriers et exporte environ le tiers de sa production. La construction des locomotives et des wagons a son siège à Esslingen; — une usine emploie 1,600 ouvriers et livre 100 locomotives par an.

Le Wurtemberg est célèbre par ses pompes à incendie; au XVIIe siècle, il en envoyait en Suisse. En raison de la grande extension du service des sapeurs-pompiers, la fabrication des divers appareils a acquis une grande étendue.

Les tanneurs de Wurtemberg fréquentaient déjà, au XVe siècle, les foires de Nordlingen et de Zurzhach. Aujourd'hui, la valeur de la production annuelle atteint près de 50 millions de francs. Les gants, les souliers (la cordonnerie occupe 30,000 ouvriers) s'exportent au loin.

La fonderie royale de Frederichsthal et un grand établissement à Neuenbourg, fondé en 1803, ont donné un grand essor à la fabrication des faucilles pour la qualité, la forme et le fini; il s'y fait annuellement 700,000 faucilles, les deux tiers de la production totale

de l'Allemagne. La fabrique d'armes d'Oberndorf jouit d'une grande réputation ; les propriétaires, Mauser et C°, sont les inventeurs du fusil (modèle 71) introduit dans l'armée allemande. Le nombre des ouvriers est de 700 à 800; la fabrique produit 200 à 250 fusils par jour. L'armée wurtemburgeoise est armée de fusils sortant de l'usine d'Oberndorf, qui a fait des fournitures au gouvernement serbe (100,000 fusils).

La ferblanterie occupe plus de 3,000 personnes et ses produits se rencontrent sur les marchés les plus lointains. Il faut citer en première ligne la ferblanterie émoulée et laquée, la ferblanterie émaillée, plaquée, bronzée. Le Wurtemberg est le siège principal, en Allemagne, de cette branche. L'orfèvrerie de Gmund date du milieu du xve siècle. Le grand développement de cette industrie est démontré par le fait qu'il existe, dans cet endroit, 170 maisons pour la fabrication d'articles en or, argent et bronze, — avec un personnel de 2,000 ouvriers; elles travaillent surtout pour l'exportation. La grosse et la petite horlogerie sont une source de profit national. Dans la Forêt-Noire, l'horlogerie est indigène depuis deux cents ans : les principaux centres de fabrication sont Schramberg et Schwenningen. D'abord on ne faisait que les pendules simples, dans la construction desquelles il n'entrait presque que du bois; plus tard vinrent les pendules à ressort en fonte et en laiton, avec axes en acier, et dernièrement les pendules tout en métal. Les horloges dites américaines se fabriquent à *Schramberg;* grâce à la division du travail, et au moyen d'ingénieuses machines, on arrive à produire à très bon marché. Les mouvements, dont les platines et les roues sont en laiton et en fonte durcie, sont une imitation des horloges construites aux États-Unis. Schramberg approvisionne le marché allemand et a un débouché constant en Angleterre, en France, en Italie, en Russie, en Turquie. Une seule fabrique livre par mois 20,000 horloges. Les horloges de contrôle, pour gardes de nuit, ne se fabriquaient d'abord que dans une seule maison de Schwenningen : depuis 1864 et 1876, il s'est établi deux autres fabriques.

On évalue à 15,000 le nombre des ouvriers qui gagnent leur vie dans l'horlogerie, aussi bien dans le Wurtemberg que dans le grand-duché de Bade. Lorsque la concurrence de l'Amérique devint menaçante, les deux gouvernements se crurent obligés d'intervenir pour empêcher la ruine d'une industrie florissante. Dans le grand-duché de Bade, une école d'horlogerie fut érigée à Furtwangen, avec une dépense de 80,000 florins. Au Wurtemberg, on ne disposait pas de moyens pécuniaires aussi considérables, et, fidèle aux principes habituels, on voulut agir directement sur l'atelier, au lieu de commencer par l'école et la théorie ; on introduisit des machines qui devaient remplacer le travail manuel qu'on réserva pour l'assemblage des pièces. Les efforts de la *Centralstelle* ont eu un plein succès, comme on a vu par les chiffres donnés plus haut.

Il nous reste à parler de l'ébénisterie (industrie de meubles), qui emploie 2.000 ouvriers à Stuttgart. C'est la branche qui a profité le plus peut-être de l'enseignement professionnel et de l'existence d'une école des arts appliqués à l'industrie. La fabrication est arrivée à un niveau très élevé, les meubles sont soignés comme exécution, le dessin ne manque pas d'élégance, et nous avons admiré quelques très belles pièces dans la salle de vente de l'Association des arts décoratifs. L'exportation augmente d'année en année. Quelques maisons ont établi des succursales à Francfort, à Londres, à Genève. Les fabriques s'agrandissent et le nombre des ouvriers augmente. Comme les bons ouvriers sont rares, les patrons s'imposent des sacrifices pour garder ceux qu'ils ont dans leurs ateliers. Si l'ébénisterie d'art et de qualité moyenne est en pleine prospérité, la production de meubles communs est en décadence; elle ne se conforme pas aux nécessités du temps présent, qui impose une autre organisation que celle du petit atelier. L'ouvrier ébéniste gagne à Stuttgart 18 fr. 75 à 22 fr. 50 par semaine; la journée est de onze heures.

Une fabrique de bronze, celle de Stoltz, à Stuttgart, mérite d'être signalée en passant. Elle a des aspirations plus élevées que ses concurrentes de Berlin; quelques-uns de ses produits, — cuivre et bois (coffrets, pendules), — sont fort appréciés, bien que le prix en soit élevé.

Ajoutons pour finir qu'après Leipzig, Stuttgart est le grand centre de librairie de l'Allemagne. On y édite pour 20 millions de francs par an; le nombre des librairies et des magasins de musique est de près de 100; celui des imprimeurs de 32, avec 1.400 ouvriers. Il y a 10 fonderies de caractères. La reliure a fait de très visibles progrès. La lithographie est représentée par 89 maisons; de tous les différents procédés, la chromolithographie a atteint le plus haut degré de perfectionnement. A Stuttgart, 16 établissements occupent 130 xylographes. Ils ne livrent pas seulement leurs plaques aux éditeurs de la ville, mais encore à ceux de Berlin, de Leipzig. Les grands établissements ont aussi leurs ateliers de galvanoplastie pour la préparation des clichés. Le bois de buis, qu'on fait venir en grande quantité d'Asie-Mineure, est préparé pour la xylographie dans 3 menuiseries.

Les noms des « Hallberger », « Spemann », « Cotta », sont connus dans le monde entier. Stuttgart se distingue par le luxe de ses publications illustrées; les livres sur l'art se publient surtout dans cette ville. Les éditeurs y ont l'esprit d'entreprise très développé et ne craignent pas de se lancer dans de véritables spéculations. En 1882, il a été expédié de Stuttgart 3,110,301 kilogrammes de livres contre 2,500,000 kilogrammes en 1877.

Nous avons passé en revue les principales branches de l'industrie wurtemburgeoise. Comme l'on ne fait aucune distinction dans les statistiques officielles concernant l'origine particulière des marchandises exportées, nous ne pouvons fixer la valeur de l'exportation. Le niveau en est supérieur à celui d'États plus considérables. Cela tient à une foule de raisons que nous avons analysées. Il ne faut pas croire cependant qu'on soit satisfait de tout en Wurtemberg, qu'on ne s'y plaigne pas. Loin de là; on gémit sur certaines tendances de la production, par exemple celle de forcer le déboucher par le bon marché ou à l'aide d'une activité fiévreuse. Il y a une foule de petites fabriques qui naissent et meurent, mais qui ont abaissé les prix et corrompu la qualité. L'éducation du public se fait et on constate une différence sensible dans ses aspirations; la clientèle recherche la bonne qualité et recule moins devant le prix. Sur le fabricant, qui a traversé de mauvaises années, la crise économique a eu pour effet de le forcer à étudier les moyens de diminuer les frais de production, à employer des machines perfectionnées et à former un personnel habile. Le Wurtemberg n'échappe pas aux conséquences de la politique douanière de l'Allemagne : certaines branches prospèrent, d'autres souffrent des droits protecteurs.

ARTHUR RAFFALOWICH.

PHANOTYPIE BERTHAUD, PARIS

ESQUISSE D'UN PANNEAU EN TAPISSERIE COMPOSÉ PAR M. P. V. GALLAND

EN COURS D'EXÉCUTION A LA MANUFACTURE DES GOBELINS

et destiné à un Salon du Palais de l'Élysée

NOS PLANCHES HORS TEXTE

Gouttière de lit, broderie du XVIe siècle. — La pièce dont nous donnons la reproduction n'est pas sans analogie d'exécution avec la bande de velours vert brodée que nous avons précédemment publiée dans la *Revue*. La longueur de celle-ci est de 2^m,15 et sa hauteur totale de 0^m,37 ; fond velours vert foncé ; toute la broderie est en application d'étoffe de soie lisérée d'un cordon de métal. Les cornets sont en soie jaune, ainsi que les colonnes, sauf la banderole qui est blanche. La partie la plus intéressante est l'ornementation qui supporte et entoure chaque figure. L'exécution en est habile et d'un bon effet, malgré la défectuosité de la préparation. Les fruits et les glands ont été retouchés au pinceau. Il en est de même des cornets. Au centre de celui du milieu est un écu découpé dont il ne reste que le contour, surmonté d'une tête chimérique brodée en or et également retouchée au pinceau. Ceux des extrémités sont ornés du corselet d'une armoirie derrière lequel sont des piques en sautoir. Ce motif est surmonté de la même tête chimérique citée plus haut. Les lambrequins qui sont rattachés au bandeau par une simple couture portent des motifs assortis et de la même exécution, dans laquelle la retouche au pinceau joue toujours un rôle important.

Nous ne pouvons donner cette pièce comme un modèle à suivre entièrement. Les colonnes et les cornets y tiennent, eu égard surtout à la lourdeur de leur exécution, une place trop importante. Mais la composition est intéressante à étudier et peut servir comme un bon point de départ pour un autre travail. L'exécution emprunte sa principale originalité à l'emploi des applications blanches et jaunes, ainsi qu'aux modèles exécutés au pinceau qui ont du reste été fort altérés par le temps. — Ch. Biais.

Vase de verre antique (collection Gréau). — L'érudition n'a pas encore arrêté bien nettement la classification des verreries qui proviennent de l'antiquité, et l'on en est encore réduit à des notions assez vagues sur les caractères des verres égyptiens, assyriens, phéniciens, grecs ou romains. La collection réunie avec tant de science et de goût par M. Julien Gréau est assurément l'une de celles qui sont du plus précieux secours pour éclairer un tel sujet. Nous lui empruntons un type non des plus rares, ni des plus remarquables par le travail même du verre et la qualité de la matière, mais bien caractéristique au point de vue de l'élégance de la forme. C'est une aiguière qui était en verre incolore, transparent, et que le temps a revêtu de cette patine, de cette irisation à reflets métalliques, dont M. Frœhner a dit dans sa *Description de la collection Charvet* : « Il est difficile de rien voir de plus merveilleux que cette patine, cette enveloppe fine, délicate aux mille couleurs, ces paillettes d'or incrustées, cette feuille d'argent qui se détache tout d'une pièce, cette écorce métallique reflétant les feux de l'opale, imitant l'arc-en-ciel, et les taches bleues, vertes, pourprées d'une aile de papillon... »

Projet de Boulle, ébéniste de Louis XIV pour la grande armoire du Musée du Louvre. — Nous renverrons le lecteur, pour la description de cette planche, au catalogue raisonné que notre collaborateur M. de Champeaux a dressé des dessins d'André-Charles Boulle. (*Voir la page 53 du présent volume.*)

Modèles de tapisseries décoratives : Panneaux et dessus de porte composés par M. P.-V. Galland et exécutés en tapisseries a la manufacture des Gobelins pour la décoration d'un grand salon au palais de l'Élysée. — C'est à Paul Baudry, qui vient de mourir, qu'on avait demandé primitivement, il y a quelque dix-huit ans, les compositions décoratives devant servir de modèles pour les tapisseries destinées à un salon du

palais de l'Élysée situé au premier étage. Baudry avait commencé ce travail en représentant les *Cinq Sens* en une suite de panneaux qui furent malheureusement brûlés en 1870. Un des cartons subsiste encore aux Gobelins, et la manufacture de Beauvais possède, croyons-nous, des ébauches de ces compositions. M. P.-V. Galland, dont on connaît les remarquables qualités de décorateur, fut chargé, il y a quelques années, par le ministère des beaux-arts, de la tâche que Baudry n'avait plus eu le goût de reprendre, et s'y mit avec ardeur. La salle du palais qu'il s'agissait de décorer est vaste, bien éclairée, et chacune des quatre murailles offrait un motif à l'ingéniosité de l'artiste. M. Galland a pris les *Poèmes* pour sujet général de ses compositions, et celles-ci comprennent dix-neuf panneaux, dont la moitié à peu près se trouve actuellement en cours d'exécution à la manufacture des Gobelins. Sur ces dix-neuf panneaux, il y en a cinq, de grande dimension, représentant le *Poème héroïque*, le *Poème satirique*, le *Poème pastoral*, le *Poème lyrique*, et un magnifique vase de fleurs. Les autres, plus petits, nous montrent, au milieu d'architectures ornementales en grisaille d'une rare élégance, des figures de génies, des fleurs, tout un riche décor dont la joyeuse harmonie éclate sur le fond jaune d'or de la tapisserie. On peut se rendre compte, d'après la reproduction de deux des petits panneaux que nous reproduisons, avec les dessus de porte, de l'exécution hors ligne et de la belle ordonnance de cette décoration qui est assurément une des plus remarquables et des plus complètes en ce genre.

Orfèvrerie : Vase a mettre des orangers. — La librairie de *l'Art* a publié récemment un très curieux ouvrage auquel nous avons emprunté cette planche : c'est l'*Inventaire général du mobilier de la couronne sous Louis XIV*, relevé par M. Jules Guiffrey aux Archives nationales. C'est l'inventaire complet des plus beaux meubles, des plus belles pièces d'argenterie, d'orfèvrerie, de tapisserie, de céramique, etc., que possédait le Trésor royal au XVIIe siècle, et dont un grand nombre sont aujourd'hui perdues. On y retrouve notamment la description de la somptueuse argenterie de Louis XIV qui fut fondue lors des guerres de 1689 et de la succession d'Espagne. Les pièces d'orfèvrerie ciselées par Ballin et ses émules, pour les appartements de Versailles, disparurent toutes, comme on sait, dans les creusets de la Monnaie. Il existe aux archives nationales un procès-verbal des opérations de fonte du 9 décembre 1689 au 19 mai 1690. La fonte rapporta en poids 82,322 mares 5 onces 9 gros, et en valeur 2,505,637 livres. La publication de M. Jules Guiffrey donne, pour la première fois, le tableau complet de ces pertes à jamais regrettables.

Notre planche représente un des douze grands vases à mettre des orangers auxquels travaillèrent les orfèvres Rollin, Du Tel, Cousinet, Verbeck, Veaucourt, etc. En voici la description exacte d'après l'*Inventaire* : « Deux grands vases à mettre des orangers avec leurs pieds carrez reparez, faits par Du Tel; lesdits vases ciselez sur le corps des armes du Roy dans un cartouche, soustenus de branches de laurier et de palmes embrassées par des enfants assis sur des cornes d'abondance, par le bas, de godrons, et par les costez, de deux grands masques de satirs dont les cornes servent de portans, haults d'un pied 8 pouces sur 18 pouces de diamètre; leurs pieds aussy ciselez de godrons par le hault, et par le bas de feuilles rapportées; lesdits pieds soustenus sur quatre pattes de lion; — le tout pesant 589 marcs d'argent. »

Nous aurons, d'ailleurs, à reparler, dans la *Revue des arts décoratifs*, de l'*Inventaire général du mobilier de la couronne sous Louis XIV*.

Modèles de bureaux et de pieds de meubles composés par La Londe. — Nous renverrons, pour l'explication de ces planches, à l'article de notre collaborateur M. Rioux de Maillou, *Causerie sur le mobilier* (page 225).

MODÈLES DE TAPISSERIES DÉCORATIVES (XIX SIÈCLE)

ESQUISSES DE DESSUS DE PORTES EN TAPISSERIE COMPOSÉS PAR M. P. V. GALLAND

EN COURS D'EXÉCUTION A LA MANUFACTURE DES GOBELINS

L'ÉCOLE NATIONALE DES ARTS INDUSTRIELS A ROUBAIX

Le 5 juillet 1881 avait été déposé sur le bureau de la Chambre des députés un projet de loi qui avait pour objet la création, à Roubaix, d'une École nationale d'arts industriels, devant comprendre un musée, une bibliothèque et une école de dessin, de tissage, de teinture et de tapisserie. Ce projet de loi fut adopté par la Chambre des députés, le 23 juillet 1881. Mais le vote du principe acquis, il s'agissait de pourvoir à l'exécution. C'est ce que vient de faire le Parlement, par une loi portant approbation d'une convention entre l'État et la ville de Roubaix, pour la construction des bâtiments, sur le rapport déposé à ce sujet le 11 février 1886 par M. Antonin Proust.

Nous croyons devoir reproduire ici *in extenso* le rapport de M. Antonin Proust :

« Messieurs,

« L'esprit d'initiative, qui s'est toujours montré des plus actifs dans la région du Nord, a entrepris de créer, il y a quelques années, à Roubaix, au profit de l'une des principales industries de notre pays, des cours théoriques et d'application. Dans ce but, il a fait appel aux pouvoirs publics. La ville de Roubaix, qui avait déjà consacré une somme de plus de trois millions à ces écoles d'enseignement général, a fait un sacrifice de 40,000 francs par an en faveur des cours spéciaux qui lui étaient demandés. De son côté, l'État a inscrit à son budget une subvention annuelle de 20,000 francs. Les cours ont été établis provisoirement dans des bâtiments pris en location, mais très éloignés les uns des autres, mal aérés et insuffisamment éclairés. Malgré la défectuosité de cette installation, le succès a été si complet, que les étrangers, et particulièrement la ville de Bradford, se sont empressés de créer des cours semblables, et que, dès 1879, M. Dutert, inspecteur de l'enseignement des arts du dessin dans la région du Nord, signala l'urgente nécessité d'agrandir les classes, trop petites pour le nombre sans cesse croissant des élèves, et de les grouper dans un seul bâtiment. D'accord avec la municipalité de Roubaix et le conseil qui administrait les cours, M. Dutert proposa d'instituer à Roubaix une École nationale des arts insdustriels, qui réunirait un musée, des cours de dessin, de tissage, de teinture et de tapisserie. La loi autorisant la création de l'École nationale de Roubaix a été promulguée à la date du 5 avril 1881. Le vote du principe acquis, il s'agissait de pourvoir à l'exécution. La ville de Roubaix, qui avait tout d'abord prévu une construction entraînant une dépense de 1,500,000 fr. sur un terrain de 6,000 mètres, a fait ultérieurement abandon d'un terrain de 13,585 mètres de superficie, sur lequel s'élèveraient des bâtiments donnant 9,000 mètres de surfaces couvertes. Désireuse de voir entreprendre au plus tôt les travaux projetés et doter l'école d'une installation que l'affluence des élèves et la nécessité de développer le programme d'études réclament impérieusement, la municipalité a effectué, en un seul versement, le dépôt au Trésor de la subvention de 600,000 francs qu'elle s'était engagée à donner, en outre des terrains, par une convention

en date du 28 novembre 1882. De plus, afin de faciliter à l'État le payement des dépenses que celui-ci prenait à sa charge, elle a offert de mettre à la disposition de M. le ministre de l'instruction publique et des beaux-arts, la somme de 1,388,453 fr. 10, qui était prévue comme subvention de l'État.

« Les négociations sur ce point ont été fort longues. Enfin il a été accepté, de part et d'autre, que la somme de 1,388,453 francs, constituant la dotation de l'État, serait remboursée par la ville de Roubaix au Crédit foncier, qui la prêterait, en trente annuités de 87,300 francs, et que le même laps de temps serait accordé à l'État pour s'acquitter envers la ville, qui consent, en outre, à réduire à 87,000 francs le montant des versements de ce dernier.

« La subvention municipale de 600,000 francs pourrait être de la sorte utilisée en 1886, et ce n'est qu'à partir de 1890 que l'on inscrirait au budget de l'État, pour trente années, une annuité de 87,000 francs.

« Cette convention, qui impose à la ville de Roubaix des sacrifices considérables, fait le plus grand honneur à son patriotisme, et nous vous proposons de l'approuver en donnant un témoignage particulier de votre haute sympathie à la ville de Roubaix.

« A propos de l'examen de la convention qui vous est en ce moment soumise, votre commission, sur la motion de l'un de ses membres, M. Lyonnais, a examiné la question du développement de l'enseignement professionnel, qui intéresse à un si haut degré l'avenir du travail national.

« Elle s'est demandé si elle ne devait pas attirer l'attention du gouvernement sur la nécessité de placer sous une seule et même direction tout ce qui touche à l'enseignement des sciences et des arts appliqués, ainsi que cela avait été fait le 14 novembre 1881, par la constitution du ministère des arts, supprimé le 26 janvier 1882. C'est, d'ailleurs, dans l'enquête ordonnée par le ministère des arts, à la date du 27 décembre 1881, que le gouvernement a, dans l'exposé des motifs du projet de loi sur l'école de Roubaix, puisé ses arguments en faveur de l'assistance que l'Etat doit prêter à tous les efforts de l'initiative privée en matière d'enseignement professionnel. « Cette « enquête, dit l'exposé des motifs, au cours de « laquelle ont été entendus non seulement les « industriels de Paris, mais encore tous ceux des « départements qui, par leur compétence incon- « testable et l'importance de leurs productions, « s'imposaient comme conseillers aux choix de la « commission, cette enquête a démontré d'une « manière irréfutable que, s'il faut attribuer a « des causes nombreuses et d'ordre différent le « ralentissement que nous constatons dans la « production industrielle, il est un moyen auquel « nous devons recourir, c'est la diffusion de l'en- « seignement, c'est la création de nombreuses « institutions analogues à celle projetée à Rou- « baix, institutions que l'étranger possède déjà « depuis longtemps et auxquelles il doit unique- « ment ses progrès qui sont aujourd'hui si me- « naçants. » Il devient donc tout à fait urgent de formuler un programme d'ensemble et d'en confier l'exécution à l'une de nos grandes administrations publiques.

« Tout en reconnaissant qu'un tel vœu est des plus louables, votre commission n'a pas voulu retarder par une discussion qui aurait pu être longue, et qui se produira prochainement et plus utilement à l'occasion du dépôt de différents projets de loi, la présentation du rapport sur la combinaison financière qui vous est proposée pour la réalisation des plans de l'École nationale de Roubaix. Il lui a paru, au reste, qu'elle n'avait point reçu mandat d'intervenir dans une question aussi grave.

« Votre commission a donc entendu M. le préfet du Nord, président du conseil d'administration de l'école de Roubaix, M. Carlos Delattre, vice-président de ce conseil, et M. Cornu, qui en est l'un des membres. Ces messieurs ont fourni à la commission les détails les plus intéressants sur le fonctionnement de l'école qui demeure, par son conseil, maîtresse de la direction de l'enseignement, et qui, au titre d'École nationale, est gérée par l'État seulement au point de vue administratif. Ces conditions d'existence qui déterminent nettement les attributions de chacun, ont paru excellentes à votre commission, et, en conséquence, elle a l'honneur de vous proposer l'adoption du projet de loi suivant :

PROJET DE LOI.

Article premier. — Le ministre de l'instruction publique, des beaux-arts et des cultes, est autorisé à entreprendre, au nom de l'Etat, les travaux nécessaires pour la construction des bâtiments destinés à l'École nationale des arts in-

dustriels de Roubaix, sur un terrain offert par la municipalité de cette ville.

Art. 2. — Les dépenses sont évaluées, pour les travaux ci-dessus spécifiés, à la somme d'un million neuf cent quarante-vingt-huit mille quatre cent cinquante-trois francs dix centimes (1,988,453 fr. 10 c.).

Art. 3. — Est approuvée la convention en date du 28 novembre 1882 entre l'État et la ville de Roubaix, et par laquelle cette dernière offre à l'État, pour l'établissement de l'école indiquée à l'article premier, une subvention de six cent mille francs (600,000 fr.) et lui cède gratuitement, dans le même but, un terrain d'environ 13,500 mètres de superficie, ainsi que diverses collections et objets mobiliers.

Art. 4. — Sont acceptées les propositions contenues dans la délibération du Conseil municipal de Roubaix, en date du 13 février 1885, par laquelle la ville constate qu'elle a versé au Trésor, en une seule fois, la subvention de 600,000 fr., par dérogation aux dispositions de l'article 4 de la convention ci-dessus indiquée.

Elle offre d'avancer le montant de la dépense à la charge de l'État dans les travaux dont il s'agit, soit 1,388,453 fr. 10, remboursables au moyen de trente annuités de 87,000 francs, dont la première serait versée le 30 juin 1890.

UNE CONFÉRENCE AU MUSÉE INDUSTRIEL DE BADE

Il y a quelque temps, M. le Dr Rosenberg, professeur libre d'histoire de l'art, à l'école technique de Carlsruhe, a fait, au Musée d'industrie de Bade, une intéressante conférence sur l'orfèvrerie allemande à l'époque de la Renaissance. L'association des arts industriels avait fait exécuter à cette occasion deux planches en héliogravure représentant le célèbre surtout de table de Wenzel Jamnitzer et un amour portant un arc tendu, œuvre du même maître. Ces deux planches ont été distribuées aux auditeurs. L'orateur s'est attaché à démontrer que, contrairement à ce qui a lieu de notre temps, durant les siècles passés, l'orfèvrerie allemande était très estimée en Allemagne et à l'étranger avant, pendant et longtemps après l'époque de la Renaissance. Pour en donner la preuve, M. le Dr Rosenberg a cité une série de faits : au XIIe siècle, l'abbé Suger, de Saint-Denis, appela en France des orfèvres allemands pour créer des œuvres d'art destinées à surpasser tout ce que l'on connaissait alors.

A la même époque, les moines, d'un couvent aux environs de Limoges, commandent à Cologne un reliquaire émaillé. Au XIIIe siècle, l'église de Notre-Dame à Paris achète un calice provenant d'une église de Cologne. Au IXe siècle, un artiste allemand est chargé de faire la table d'autel de l'église Saint-Ambroise, à Milan. Sous Henri VIII, d'Angleterre, au XVIe siècle, et sous les Georges, au XVIIIe siècle, plusieurs orfèvres allemands travaillent à Londres et dans d'autres centres anglais. Louis XIV possédait un grand nombre de pièces d'orfèvrerie allemande ; l'orfèvre de la cour, de Launay, se servait de modèles allemands. En Russie, on rencontre, à toutes les époques, des orfèvres allemands, dont les ouvrages exercent une influence décisive sur l'art russe. M. le Dr Rosenberg, en faisant l'historique de l'orfèvrerie allemande à l'époque de la Renaissance, a longuement parlé des maîtres célèbres : Wenzel Jamnitzer, de Nuremberg, dont le nom est resté populaire en Allemagne, Wallboum d'Augsbourg, qui travailla beaucoup l'ébène et l'argent, les Bühler, à qui l'on doit plus de dix-sept cents pièces d'argenterie, meubles et autres objets. Le savant conférencier a cité également Hans Reinhard de Leipzig, qui était menuisier, et fit une importante collection de médailles, puis Gipfel de Dresde dont les œuvres n'ont été découvertes que récemment ; enfin Eisenhoid, autrefois connu comme graveur médiocre et qui, depuis l'exposition de Munster, en 1879, a pris place au premier rang parmi les orfèvres allemands. On lui doit notamment les magnifiques ouvrages en argent exécutés en 1588 pour la chapelle de l'évêque de Paderborn, Théodore, de Furstenberg. M. le Dr Rosenberg a terminé en insistant sur la nécessité de venir en aide au développement des arts industriels autant par l'initiative privée que par les subventions officielles. Il a rappelé que depuis peu d'années l'Allemagne est entrée activement en concurrence sur les divers marchés du monde, et il a exprimé l'espoir que l'industrie d'art en Allemagne reprendrait bientôt à l'étranger sa haute situation d'autrefois.

MUSÉES

Le Musée de Valenciennes. — Un amateur distingué, M. Regnard, qui vient de mourir, a légué à la ville de Valenciennes tous ses livres, objets d'art et curiosités composant ses collections.

Dans cet ensemble se trouve compris un meuble historique, un secrétaire ayant appartenu à Voltaire, et dont la provenance est authentiquement établie. Enfin M. Regnard a attribué à la ville les ouvrages qu'il a écrits. Il a désigné, pour être compris dans le legs, un corps de bibliothèque destiné à recevoir ces volumes, ainsi que les bronzes, statuettes, etc., qu'il possédait. — Deux études qu'il laisse en manuscrits devront, selon ses dernières volontés, être imprimées aux frais de la succession. Une somme de 15,000 francs est affectée à cette destination. — Dans ses livres sera placé son portrait gravé à l'eau-forte par un artiste connu.

Le legs fait à la ville de Valenciennes est subordonné aux conditions suivantes : tous les objets qu'il comprend seront exposés dans une salle spéciale, sous le titre de *Collection Regnard*. La ville aura, en outre, l'obligation de faire encadrer la collection complète des dessins et gravures, à raison de cent dessins et deux cents gravures par an, jusqu'aux dernières pièces.

BIBLIOGRAPHIE

La Maison japonaise. — Bien que la librairie française et étrangère ait, surtout dans ces derniers temps, livré au public un grand nombre d'ouvrages sur le Japon, plus ou moins richement illustrés, il n'y en a guère auxquels on ne puisse reprocher de n'être que des compilations.

Le Japon, tel qu'il est, nous reste donc encore presque entièrement inconnu, malgré cette profusion de livres de luxe ou de prétendue vulgarisation. Un élève d'Agassiz, le professeur E.-S. Morse, qui a vécu au Japon et a le droit d'en parler avec autorité, vient de combler cette lacune. Son livre, récemment paru en Amérique, *Japanese Homes and their surroundings*), est le résultat de plusieurs années de séjour et d'exploration dans l'empire japonais et principalement de Yeddo à Sutsama. Nous y trouvons des détails entièrement nouveaux et particulièrement intéressants au point de vue de l'art décoratif, sur l'ameublement des maisons, les divers objets d'art, etc. Les trois cents fac-similés qui accompagnent l'ouvrage ont une grande valeur sous le rapport de l'exactitude, tous les dessins ayant été exécutés par l'auteur lui-même et copiés d'après nature. L'architecte ou le décorateur y ont ici une source vraie de renseignements et d'inspiration. On a dit de M. Morse qu'il est à la fois le Schliemann et le Viollet-le-Duc du Japon, et cette appréciation semble méritée sans réserves.

Ce qui donne un caractère spécial à ce travail, c'est qu'il initie à la vie d'intérieur, en s'attachant beaucoup moins aux raffinements exceptionnels de l'art qu'aux circonstances ordinaires et en pénétrant plus souvent dans la demeure des classes moyennes ou pauvres que dans celle du riche. On possède ainsi, pour la première fois, des indications, des données qui ne visent pas à l'effet voulu et le plus souvent outré, mais à la stricte constatation de la réalité.

Le rédacteur en chef gérant : Victor Champier.

Paris. — Typ. A. Quantin, 7, rue Saint-Benoît.

MOBILIER DE LA COURONNE SOUS LOUIS XIV

VASE D'ARGENT A METTRE DES ORANGES

D'APRÈS LES TAPISSERIES DES MAISONS ROYALES (CHATEAU DE MADRID)

A. Quantin, imprimeur.

AVERTISSEMENT

Aux termes d'un traité intervenu entre l'Union centrale des Arts décoratifs et M. Ch. Delagrave, M. Ch. Delagrave devient, à dater du 15 avril, éditeur de la REVUE DES ARTS DÉCORATIFS.

L'Union centrale des Arts décoratifs conserve la rédaction du journal, sous le contrôle d'un Comité nommé par son Conseil d'administration.

Depuis sa création, la REVUE, *dirigée par M. Victor Champier, qui demeure son rédacteur en chef, a publié des travaux qui lui ont valu la faveur du public en France et à l'étranger. Elle a poursuivi avec fidélité et avec éclat l'œuvre d'enseignement qui est la raison d'être de l'Union centrale des Arts décoratifs.*

J'ai pensé — et mes collègues ont bien voulu partager mon sentiment — que la REVUE *pourrait utilement prendre l'initiative de la publication d'une série*

de documents destinés à faire connaître les innombrables richesses artistiques que la France possède et qu'elle ignore peut-être un peu trop.

Cette décision prise, nous avons fait appel à la science et au talent de vulgarisation des hommes les plus compétents. Tous ont accepté avec empressement nos propositions.

Les prochains numéros de la REVUE DES ARTS DÉCORATIFS *publieront donc des études de*

MM. EUG. MÜNTZ, sur la Mosaïque ;
GUILLAUME, de l'Institut, sur l'Enseignement du dessin ;
CAZE, sur l'Imprimerie nationale ;
DARCEL, sur le Musée de Cluny ;
CHAMPFLEURY, sur le Musée de Sèvres ;
RAFFALOVICH, sur le Musée de Berlin.

MM. Georges Duplessis, Henri Lavoix, Ch. Lauth, J. Cousin, Paul Mantz, G. Lafenestre, F. de Lasteyrie, A. de Champeaux, P. Gasnault, Lipmann, Gerspach, donneront ultérieurement des travaux sur le Cabinet des Estampes, le Cabinet des Médailles, la Manufacture nationale de Sèvres, l'Hôtel Carnavalet, le Musée de Saint-Pétersbourg, le Musée du Louvre, le Musée du Trocadéro, le Mobilier national, le Musée de Limoges, le Musée d'artillerie, le Musée des Gobelins, etc.

Tous ces travaux formeront une suite de volumes enrichis d'illustrations qui constitueront la première série des publications populaires de l'Union centrale des Arts décoratifs.

M. Ch. Delagrave devenant, par le même traité qui le charge de la publication de notre REVUE, *l'éditeur des moulages que notre Société destine à l'enseignement, la* REVUE DES ARTS DÉCORATIFS *publiera régulièrement les catalogues illustrés et annotés de ces collections de moulages.*

LE PRÉSIDENT
DE L'UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS,

ANTONIN PROUST.

PAUL BAUDRY, DÉCORATEUR

EXPOSITION DE SON ŒUVRE A L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS

Pour rendre un hommage éclatant et complet au peintre éminent que vient de perdre l'art français, ce n'est pas à l'École des beaux-arts qu'il eût fallu exposer son œuvre, mais dans le grand Foyer de l'Opéra, au milieu de ces compositions magistrales qui consacrent sa gloire et restent, après les décorations de Delacroix à la Chambre des députés, la plus considérable manifestation en ce genre qu'ait produite notre siècle.

Là, on eût admiré Baudry dans toute la verdeur de son génie et dans la véritable

plénitude de son talent. Le labeur de sa vie, ses efforts si divers, les influences si variées dont il subit l'empire, l'inquiétude de son esprit toujours à la recherche d'un nouvel idéal qu'il était prompt à quitter après l'avoir conquis, tout cela se fût expliqué, éclairci, révélé en présence de cette merveilleuse et charmante évocation du monde olympique où Baudry dépensa ses plus robustes années et mit la fleur de son imagination abreuvée aux sources vives du rêve italien. Car si multiples que soient les œuvres de ce maître, qu'il ait montré dans des tableaux de chevalet, dans des scènes d'histoire, dans certains portraits comme ceux de Guizot, de Beulé, d'Edmond About une science consommée, et dans ses nymphes ou ses Vénus une grâce précieuse qui n'appartient qu'à lui ; ou bien qu'il ait su traduire avec un charme voluptueux et corrégien, avant M. Henner, les modelés attendris de la chair féminine, il n'en reste pas moins surtout un décorateur et un décorateur de grande race. Dans notre société démocratique condamnée aux monuments gigantesques et lourds, aux hôtels

de ville et aux gares de chemin de fer, faits pour abriter les foules bruyantes, cet esprit délicat et d'un si haut vol apparaît comme un fils égaré de la Renaissance, qui aurait eu besoin, pour donner la mesure de son génie, de palais princiers, de demeures élégantes et de goût raffiné, où son pinceau brillant et fleuri eût fait vivre un monde de chimères délicieuses et rares. Le Foyer de l'Opéra lui fournit précisément cette occasion, qui ne fut pas unique dans sa vie, mais qui fut la plus décisive, de mettre en lumière et dans leur épanouissement les qualités qui le distinguent. S'il se mit à l'ouvrage avec une ténacité extraordinaire, avec un désintéressement qui, à notre époque, touche au prodige, s'il concentra pendant huit ans toutes ses facultés sur cette décoration, étudiant en vue de ces seuls travaux les maîtres du genre à Rome, à Florence et à Venise; s'il eut la patience d'exécuter ces superbes copies de Michel-Ange, les cartons de Raphaël au South Kensington; s'il se résolut enfin à ce colossal effort, dessinant et redessinant des projets, faisant pour ses figures une multitude d'esquisses qui sont dignes du Louvre, c'est qu'il eut intimement conscience que ces peintures du Foyer de l'Opéra, en exaltant ses aspirations d'artiste, favorisaient la pleine éclosion de son génie. Et, de fait, elles marquent le point culminant de sa carrière et constituent son chef-d'œuvre.

L'instinct décorateur de Baudry n'avait cependant pas attendu la commande de ces peintures de l'Opéra pour se révéler. Dès 1854, c'est-à-dire l'année même où il revenait de Rome, après avoir passé le temps réglementaire à la villa Médicis, il eut à décorer le salon de M. Achille Fould, dans son hôtel de la rue Saint-Honoré. Il n'avait que vingt-six ans. Avec beaucoup d'ingéniosité et un grand bonheur de palette, il peignit les attributs des douze Dieux, et deux dessus de porte, en grisaille majolique, représentant Diane et Vénus. Puis, en 1856, il exécuta dans l'hôtel de M. Chevreux-Guillemin quatre dessus de porte : l'*Eté*, le *Printemps*, l'*Automne* et l'*Hiver*. En 1859, en même temps qu'il exposait son tableau de *Marat assassiné par Charlotte Corday*, d'une touche si nette et qui va jusqu'à la sécheresse, il exécutait pour le salon de Mme de Nadaillac, à Passy, ces remarquables peintures figurant *Cybèle* et *Amphitrite* auxquelles Théophile Gautier consacra un article extrêmement louangeur. Le maître critique n'avait que les esquisses pour éléments d'appréciation, ces aimables esquisses qu'on peut voir à l'heure qu'il est à l'École des beaux-arts, et il disait : « De la mythologie! cela n'a rien d'intéressant pour la foule, curieuse surtout de sujets dramatiques et formels; cependant ceux qui cherchent dans la peinture la peinture elle-même, s'arrêteront longtemps devant ces deux petits cadres d'un dessin si élégant, d'une couleur si rare et d'un ajustement si exquis. *Cybèle*, qu'embrasse un petit Génie, repose sur une draperie bleue près des lions dételés de son char; un Amour plonge ses doigts dans leurs fauves crinières. *Amphitrite*, allongée sur une draperie bleue, ajuste sa coiffure avec un mouvement de la grâce la plus féminine à un miroir que lui présente un jeune enfant; au second plan, l'on distingue la proue d'une galère antique, dont un petit Génie, sonnant de la conque marine, semble rappeler les matelots dispersés. Plus loin s'étend cette mer azurée, d'ou est sortie la blonde Aphrodite. »

Baudry apparaissait déjà dans ces peintures avec les qualités d'un coloriste se complaisant aux harmonies des tons bleus et clairs, d'une douceur allant parfois jusqu'à la mollesse, mais toujours préoccupé de la coloration générale, et habile à faire jouer et à refondre les nuances entre elles. Dans les panneaux qu'il peignit en 1861 pour l'hôtel de la duchesse de Galliera et qui représentent les villes de *Rome*, *Gênes*, *Venise* et *Naples*, on remarque la même tonalité un peu effacée, avec une science plus grande dans l'ordonnance et la disposition des accessoires. La clarté, cette qualité essentielle du décorateur, Baudry la possède; ses figures ont du caractère; elles se silhouettent bien avec des partis pris de lumière et d'ombre qui sentent déjà l'artiste exercé.

PEINTURE DÉCORATIVE (XIXe SIÈCLE)

CH. DELAGRAVE, ÉDITEUR

PHOTOTYPIE FERGERET & DE MOUX

PLAFOND EXÉCUTÉ PAR PAUL BAUDRY DANS LE SALON DE L'HOTEL DE Mme DE PAÏVA (1865)
ET REPRÉSENTANT LES HEURES DU JOUR
FIGURÉES PAR L'AURORE, PHŒBUS, VESPER ET HÉCATE

A ce moment, la réputation arrivait, et Baudry, salué comme une des gloires futures de l'école française, récompensé aux Salons annuels, nommé chevalier de la Légion d'honneur en 1861, recevait de l'État la commande d'une série de décorations devant figurer les *Cinq Sens* et les *Quatre Saisons*, et qui étaient destinées à être traduites en tapisseries des Gobelins. Un de ces modèles se trouve exposé à l'École des beaux-arts : c'est une figure debout dans une architecture légère, au milieu de colonnettes entourées de feuillages et d'ornements qui n'indiquent pas, il faut le reconnaître, une étude bien approfondie de ces sortes de motifs et qui ne se signalent par aucune originalité.

La décoration d'un salon de l'hôtel de Mme de Païva, aux Champs-Élysées, vint heureusement fournir à l'artiste, en 1865, une occasion plus heureuse de faire définitivement ses preuves comme décorateur. Il s'agissait de peindre un plafond mesurant 4 mètres sur 5, et six voussures. Cette œuvre, qui est inconnue du public et que l'on peut très difficilement visiter, est cependant une des plus intéressantes de Baudry. Nous avons la bonne fortune d'en pouvoir donner aux lecteurs de la *Revue des arts décoratifs* une reproduction aussi exacte que possible dans l'une des planches hors texte qui accompagnent cet article. Le peintre a pris pour sujet du plafond les quatre principales divisions du jour personnifiées par les figures de l'Aurore, de Phœbus, de Vesper et d'Hécate. La composition affecte une forme ovale. A l'une des extrémités, Phœbus apparaît, et, debout, dans une éclatante lumière, il darde ses flèches d'or sur Hécate, qu'enveloppent encore les voiles noires constellées d'étoiles qui symbolisent la nuit. A droite et à gauche de la partie renflante du plafond se tiennent l'Aurore et Vesper dans des poses ravissantes. Ces quatre personnages principaux sont reliés par des Amours d'une invention exquise : celui-ci, au minois espiègle, contemple les splendeurs du ciel azuré que dorent les ondes lumineuses épandues par Phœbus ; celui-là, étendu sur les marches de pierre qui forment l'encadrement architectural de cette fête de la nature, est encore plongé dans les douceurs du sommeil ; d'autres encore, dans des poses abandonnées, sont dispersés circulairement.

Rien de frais, d'aimable et de fin comme la coloration de ce plafond, qui ouvre des horizons sur l'infini et réjouit le regard en le conduisant par des effets de perspective savante jusque dans le monde idéal où habitent les Dieux. Les voussures ne sont pas moins bien traitées : l'une représente le *Réveil au camp*, ou l'Aube; une autre, les *Amoureux*, ou le Matin; celle-ci, la *Sieste*, ou le Midi; celle-là, les *Baigneurs*, ou le Soir; ici, c'est *Ulysse et Diomède s'apprêtant à enlever les chevaux de Rhésus*, ou le Crépuscule; là, enfin, c'est *Psyché et l'Amour*, symbolisant la Nuit. Les scènes sont bien comprises, étant données les difficultés architectoniques; la coloration, plus accentuée que dans le plafond central, encadre fortement celles-ci et les soutient. Assurément, après une telle œuvre, Baudry était digne d'entreprendre le grand travail de l'Opéra.

(*A suivre.*) VICTOR CHAMPIER.

Le Char de Neptune (fragment de mosaïque antique).

DE L'ORNEMENTATION

DANS LES MOSAÏQUES DE L'ANTIQUITÉ ET DU MOYEN AGE

Je me propose de passer en revue, dans cet essai, les motifs d'ornementation que peut fournir la peinture en mosaïque, cet art si rarement mis à contribution par les décorateurs modernes. A côté des fresques de Pompéi, à côté des vases peints, des bas-reliefs et des tissus, il y a tout un monde d'informations précieuses, de hautes leçons de style, à puiser dans ces compositions ou la fantaisie décorative de l'antiquité païenne et de l'antiquité chrétienne s'est librement donné carrière, quelque rebelles que paraissent au premier abord les matériaux employés, des cubes de marbre ou d'émail aux formes géométriques d'une désespérante uniformité. Ces modèles du goût le plus pur ne serviront pas seulement à inspirer les mosaïstes modernes, — si tant est que la mosaïque de marbre ou d'émail reconquière jamais la place qu'elle a tenue autrefois, — ils fourniront également, si je ne m'abuse, plus d'un enseignement utile à la céramique, à l'industrie des carrelages émaillés, et surtout à l'industrie textile; car les liens les plus intimes unissent les deux arts : dans l'antiquité, au fond, les pavements en mosaïque étaient-ils autre chose que des tapis en matières dures?

Prise dans son ensemble, la mosaïque antique peut se diviser en trois grands groupes : 1° la mosaïque en cubes de marbre, aux formes plus ou moins régulières et aux dimensions plus ou moins invariables; c'est le procédé qui a été spécialement employé pour la décoration du sol; 2° la mosaïque en cubes d'émail, plus spécialement destinée à la décoration des parois; 3° l' « opus marmoreum sectile », c'est-à-dire des incrustations en plaques de

marbre plus ou moins grandes, découpées et assemblées comme l'est la mosaïque florentine moderne [1].

Je m'occuperai d'abord de la mosaïque en cubes de marbre, de la mosaïque qui nous a légué les innombrables pavements historiés répandus d'un bout à l'autre du monde antique.

Dans un ouvrage célèbre, un des esthéticiens les plus éminents de ce temps-ci a tracé à la mosaïque de marbre, à la mosaïque destinée aux pavements, un programme à mon avis quelque peu exclusif : « Lorsqu'elle forme le dallage d'un lieu très fréquenté, la mosaïque — c'est Charles Blanc qui parle ainsi — a toujours mauvaise grâce à représenter des figures humaines. Non seulement il y a une flagrante inconvenance à piétiner sur l'image d'un dieu ou d'un héros, à rayer en marchant la tête de Minerve ou le quadrige d'une victoire, ou les colombes attelées au char de Vénus; mais il arrive infailliblement, à la longue, que le passage des pieds défigure la mosaïque par une usure inégale. Alors pourquoi coucher sur le sol un tableau qui ne sera jamais vu qu'en raccourci et qui pourrait décorer mieux une surface verticale [2]? »

Assurément, cher et regretté maître, au point de vue de la raison pure, vous êtes dans le vrai. Mais que de chefs-d'œuvre de décoration ne condamnez-vous pas rétrospectivement d'un seul trait de plume! Lorsqu'une tendance — fût-elle fausse dans son point de départ — s'est affirmée par un si grand nombre de productions éclatantes, à travers un si grand nombre de siècles, il ne reste à la critique qu'à s'incliner et à admirer : en pareille matière, l'histoire, c'est-à-dire l'empirisme, devra faire la loi à l'esthétique.

Dans l'antiquité, la mosaïque de marbre occupe un domaine qui n'est guère moins vaste que celui de la peinture proprement dite, et où elle rivalise plus d'une fois avec les miniatures les plus fines comme avec les fresques monumentales. Batailles et scènes familières, paysage et nature morte, allégories et portraits, tableaux d'histoire naturelle et ornements, il n'est aucun genre dans lequel elle ne se soit essayée, soit qu'il s'agisse de composer un tableau de quelques pouces carrés pour une villa microscopique de Pompéi, soit qu'il faille recouvrir de figures plusieurs arpents de terrain, dans les thermes de Caracalla ou dans le temple de la Fortune à Palestrina.

Partout où les Romains, ardents pionniers de la civilisation et du progrès, ont créé des établissements, ils ont laissé des mosaïques, témoignages indélébiles de leur domination et de leur magnificence. Les temples, les palais, les obélisques, les colosses ont disparu : seules, dans la Gaule, l'Helvétie, la Germanie, l'Espagne, la Grande-Bretagne, l'Afrique, les peintures lapidaires, ces ouvrages en apparence si fragiles, sont restées incrustées dans le sol avec la ténacité du lierre qui s'attache à la muraille. C'est par centaines qu'elles se comptent depuis les bords de la Tamise ou du Tage jusqu'à ceux du Danube ou du Nil; en Algérie et en Tunisie, notamment, il ne se passe pas de mois sans que la charrue en mette à jour des fragments plus ou moins considérables.

L'Italie, la patrie par excellence des marbres, a aussi été celle de la mosaïque. On a peine à se rendre compte, de ce côté-ci des Alpes, du rôle que ce genre de décoration joue, de nos jours encore, à Florence et à Rome, par exemple, de l'éclat de ces merveilleux assemblages de porphyre, de serpentine, de rouge, de jaune, de vert et de noir antique, de brèche numidienne, de « pavonazzetto », voire de lapis-lazuli. Quelle fête pour la vue, sinon pour la pensée! car charmer les yeux, les éblouir, telle est l'unique mission de ces incrustations splendides, qui n'ont bien souvent aucune prétention à exprimer un sentiment, à traduire

1. Pour les dénominations de ces différents genres de mosaïque et pour l'indication des procédés techniques, je ne saurais mieux faire que de renvoyer à l'intéressant volume de M. Gerspach : *la Mosaïque* (*Bibliothèque de l'enseignement des arts*, dirigée par M. Comte), p. 11 et suivantes.

2. *Grammaire des Arts décoratifs*, p. 8.

une idée! Les anciens Romains surtout ont poussé cette recherche, ce luxe, aux dernières limites. Le règne minéral entier a été mis à contribution par eux : ils sont allés jusqu'à insérer des pierres précieuses dans des mosaïques destinées à être foulées aux pieds : n'a-t-on pas découvert sur l'Aventin un pavement composé d'agates et de cornalines?

Mais on aurait tort de croire que la mosaïque de marbre n'a pu se développer que dans le voisinage de gisements privilégiés. L'Italie elle-même nous en fournit la preuve : une

Mosaïque d'Otricoli (*Musée du Vatican*).

bonne partie des matériaux mis en œuvre étaient d'importation étrangère, surtout d'importation orientale. La richesse du coloris, la variété des nuances, qui nous frappent dans un si grand nombre de mosaïques antiques, ce modelé si vigoureux, cette gamme si vibrante jusque dans les moindres ornements, sont dus, en partie du moins, à la multiplicité des ressources dont disposaient les maîtres du monde. On en fit bien l'expérience lorsque les guerres et les invasions du IIIe et du IVe siècle coupèrent les communications avec les carrières de l'Afrique et de l'Asie.

Les autres provinces de l'Empire, moins riches et moins raffinées, se contentaient le plus

souvent de marbres indigènes, auxquels elles n'hésitaient pas, à l'occasion, à adjoindre des matières colorées artificiellement. Dans une mosaïque découverte à Angers, les cubes blancs sont en calcaire à grain fin, à cassure esquilleuse, et analogues au calcaire lithographique. Les cubes noirs sont des calcaires carbonifères qui répandent une odeur bitumineuse lorsqu'on en chauffe les éclats à la lampe, et en tout semblables à certaines roches trouvées à

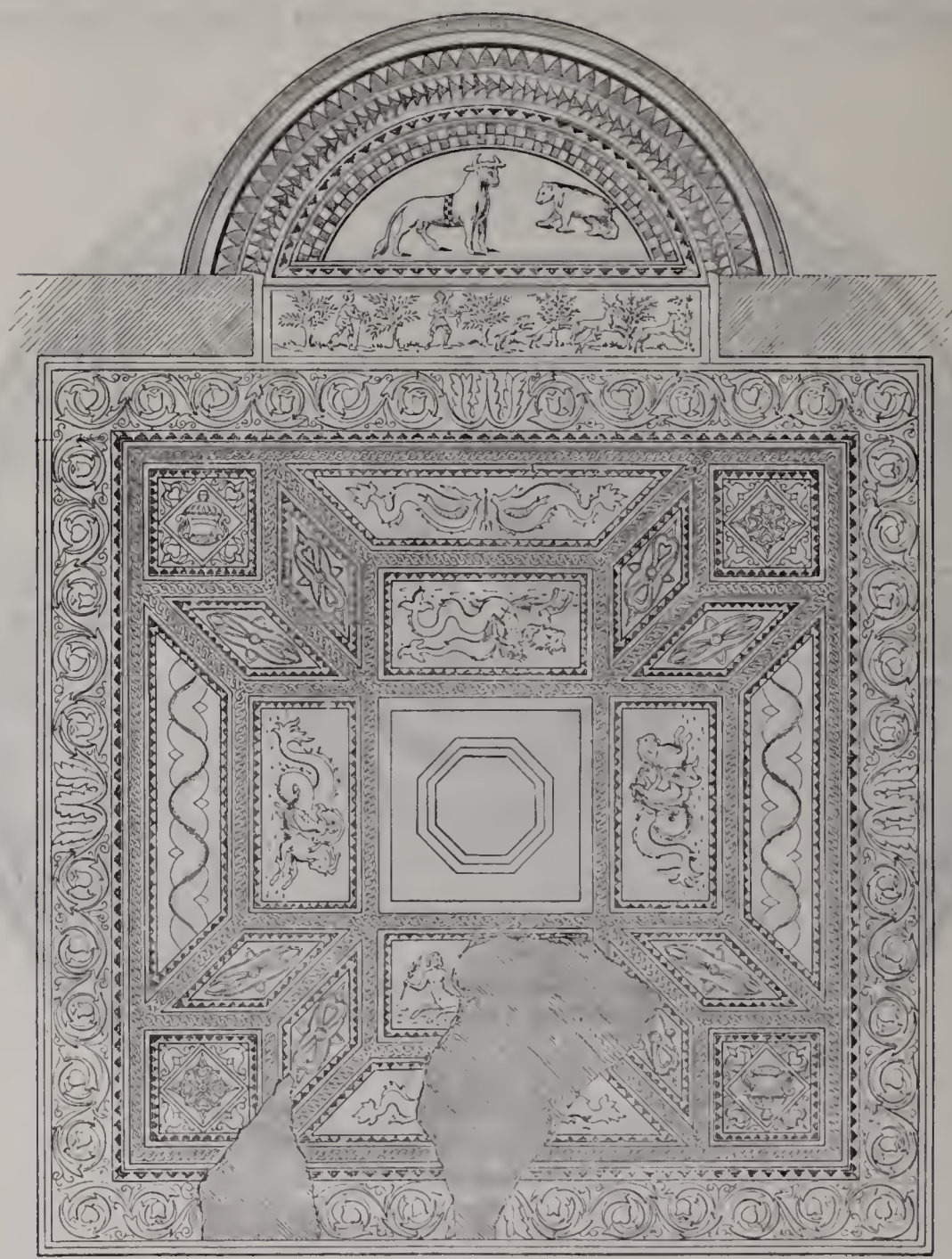
Mosaïque de Tusculum (*Musée du Vatican*),

Angers même (carrière Lallour). Les cubes jaunes et rouges sont des terres cuites variant de coloration selon leur teneur en oxyde de fer ou leur degré de cuisson [1]. Une mosaïque à arabesques, trouvée sur le mont Papus, près de Smyrne, est composée de cubes d'une dimension moyenne de 8 millimètres, en terre cuite rouge, en marbre jaune et blanc, en quartz et en autres matières colorées [2]. Dans une infinité d'autres, on rencontre du calcaire,

1. Demoget, *Mosaïque trouvée à Angers;* Angers. 1879, p. 3.
2. *Revue archéologique*, t. X, 1853, p. 120.

de l'argile cuite (rouge cinabre), et même du verre ou émail, ce « smalto » des Italiens, qui depuis le moyen âge a relégué dans l'ombre les mosaïques de marbre [1].

Malgré la pauvreté relative de la matière première, plus d'une de ces mosaïques, nous



Mosaïque de Westerhofen (Bavière).

le verrons bientôt, se distingue et par l'éclat du coloris et par l'élégance du dessin. Même réduites à des cubes blancs et noirs, elles ont souvent réalisé les effets les plus saisissants.

1. *Annales de l'Institut, correspondance archéologique*, 1838, p. 153. — O. Müller, *Manuel d'archéologie*, 3e édit., p. 459. — Wilmowsky, *La villa romaine de Nennig*, p. 3, etc.

Mosaïque avec des tableaux de nature morte (*Musée du Vatican*).

Venons-en aux sujets mêmes traités par les « musivarii » de l'antiquité, aux principes décoratifs de ces maîtres habiles, aux modèles d'ornementation qu'ils nous ont laissés.

A ne s'attacher qu'aux deux plus célèbres mosaïques romaines, l'*Inondation du Nil*, au temple de la Fortune, à Palestrina, et la *Bataille d'Arbelles*, au musée de Naples, on pourrait être tenté de croire que les anciens, alors même qu'ils destinaient la mosaïque à la décoration d'un monument, prétendaient la traiter comme un tableau de chevalet, affranchi de toute entrave architecturale, et sans tenir aucun compte de l'encadrement dans lequel l'œuvre devait prendre place. Ces deux grandes pages, toutefois, ne forment que des exceptions. Dans l'immense majorité des autres pavements dominent la préoccupation décorative, la recherche de la symétrie et du rythme, enfin le désir de multiplier autour du motif central les ornements les plus riches, les plus variés, la figure humaine et les combinaisons géométriques, les animaux, les fleurs, les plantes, les emblèmes et les symboles de toute sorte.

C'est à l'analyse de ces éléments que sera consacré notre prochain article.

EUGÈNE MÜNTZ.

(*A suivre.*)

Mosaïque de Poligny.

L'ORNEMENTATION DANS LA MOSAIQUE

Cie. DELAGRAVE, ÉDITEUR. P. BRODARD ET GALLOIS, IMP.

MOSAIQUE ANTIQUE, A MOTIFS ORNITHOLOGIQUES

(MUSÉE DU VATICAN)

UN PROGRAMME POUR L'ENSEIGNEMENT DU DESSIN

A PROPOS DE LA SESSION NORMALE

Désireux de donner à la Revue des Arts décoratifs *un caractère d'utilité de plus en plus pratique, pour les nombreux candidats qui se présentent chaque année à Paris à la* Session normale, *en vue de l'obtention du brevet de professeur de dessin, nous avons demandé à M. Eugène Guillaume, inspecteur général de l'enseignement du dessin en France, de vouloir bien nous tracer une sorte de plan des études qu'il conviendrait de publier dans notre recueil.*

Voici sa réponse. C'est tout un programme auquel nous nous efforcerons de nous conformer.

A Monsieur Victor Champier, rédacteur en chef de la *Revue des Arts décoratifs*.

Cher monsieur,

Au moment où vous désirez donner à la *Revue des Arts décoratifs* plus d'extension et une activité plus grande, permettez-moi de vous entretenir d'un sujet digne à tous égards de votre attention : vous comprenez que je veux vous parler de l'enseignement du dessin. Il doit être, en effet, pour nous, l'objet d'une préoccupation constante et d'une vive sollicitude. On sait assez quels progrès il a réalisés chez toutes les nations civilisées. Tandis que nous ne faisions que nous en occuper théoriquement, nos rivaux fondaient des écoles, créaient des institutions qu'ils dotaient richement. Ces établissements, qui existent depuis plus de vingt ans, sont aujourd'hui dans un état prospère; ils tiennent, en partie, ce que l'on se promettait d'eux.

C'est seulement à partir de 1878 que nous avons commencé à prendre une part active au mouvement et que le dessin a été régulièrement introduit et méthodiquement enseigné dans toutes nos écoles. On peut dire que depuis ce temps nous avons obtenu des résultats considérables. Mais nous nous apercevons encore que nous avons trop tardé à nous mettre à l'œuvre ; nous nous ressentons de n'avoir pas un assez long passé.

En effet, ce n'est pas assez, en pareille matière, d'inscrire dans la loi que le dessin sera obligatoire et qu'il aura partout sa place, depuis l'école primaire jusqu'au lycée. Il ne suffit même pas qu'il reçoive une large subvention. Sans doute on peut assez promptement créer des séries de modèles et les répandre. Il est facile aussi de transformer des locaux, d'améliorer la situation des maîtres, d'accorder des encouragements aux élèves. Tout cela dépend, en partie, des ressources du budget. Mais un élément indispensable au succès de l'entre-

prise, élément qu'il est impossible de faire naître, de produire à volonté, c'est un corps de professeurs capables et dévoués. Pour cela il faut du temps et un travail d'une nature spéciale.

Depuis 1879 on s'est mis en mesure de combler la lacune qui existait sur ce point. Non seulement le Conseil supérieur de l'instruction publique a fixé tout ce qui touche à l'enseignement, mais encore il a formulé des programmes pour l'obtention d'un certificat d'aptitude à l'enseignement du dessin et d'un diplôme de professeur. Depuis lors, chaque année, au mois d'août, ont lieu des examens à la suite desquels ces deux titres sont délivrés. Un assez grand nombre d'artistes sont déjà sortis, à leur honneur, de ces concours. Ils sont devenus des maîtres, maîtres réellement capables et qui ont été très généralement pourvus d'emplois.

Pour mettre les candidats à même d'aborder utilement les épreuves réglementaires, on a eu l'idée d'ouvrir, pendant les vacances de Pâques, des sessions normales qui sont de véritables sessions d'instruction et de répétition. Pendant plusieurs jours, les aspirants qui y participent sont exercés à dessiner. En même temps on s'efforce, au moyen d'entretiens et de conférences, de fixer leurs idées sur les questions de méthode, de théorie, de science, d'histoire et de pédagogie qui peuvent leur être posées conformément au programme.

Ces sessions ont porté leurs fruits : elles ont eu un véritable succès. Mais on ne peut se dissimuler qu'elles sont trop courtes. Sur plusieurs des sujets abordés au cours de ces sessions il faudrait revenir, donner des explications nouvelles, ajouter des commentaires, entrer dans des détails qu'une ou deux conférences ne comportent pas.

Il est en effet plusieurs parties des examens qui ne peuvent que difficilement être préparées d'une manière complète, surtout par les candidats qui viennent des départements. Ils sont souvent dans l'impossibilité d'acquérir certaines connaissances, parce qu'ils ne disposent ni des livres ni des documents figurés qui répondent directement aux exigences du programme. D'ailleurs, jusqu'ici, il n'existe pas d'ouvrages spéciaux sur certaines de ces matières ; ou bien, s'il en existe, ils n'ont pas été composés de manière à servir à la préparation des examens. Pour tout ce qui touche à la pédagogie du dessin, par exemple, les publications existantes laissent encore à désirer.

Ne pensez-vous pas, cher monsieur, que la *Revue des Arts décoratifs* se prêterait encore heureusement à combler les lacunes que je signale, et qu'elle rendrait un grand service en donnant sa publicité à des travaux qui viendraient en aide à nos futurs professeurs?

Ces travaux, ces écrits seraient très simples dans la forme. Quant au fond, il serait rigoureusement tiré du programme des examens : on le suivrait pied à pied, on ne laisserait rien échapper de ce qu'il contient d'essentiel. On le comprend, il ne s'agit point ici de composer des traités, mais bien de fournir des notions précises et de donner des directions aux esprits. Déjà quelques-unes des conférences faites à l'occasion des sessions normales ont été imprimées et donnent la mesure de ce qu'il reste à faire. A mon sens, donc, des commentaires du même genre devraient s'étendre à toutes les parties du programme; on pourrait même insister sur ce qui a été déjà dit. Ainsi il sera toujours nécessaire de parler de la perspective et de la manière de conduire les opérations qu'elle nécessite. On sera toujours bienvenu, en ce qui la concerne, à indiquer les méthodes les plus simples et les plus pratiques de la traiter. Le dessin géométral est aussi un sujet sur lequel il y aura toujours à donner des conseils profitables, parce que c'est un mode essentiel du dessin et que cependant la partie de l'examen dont il est l'objet laisse souvent à désirer.

La méthode à suivre pour dessiner d'après le plâtre et d'après nature a déjà été exposée dans une conférence; mais il y aurait, ce me semble, quelque chose à ajouter sur la pédagogie du dessin scientifique et du dessin d'imitation. Il y aurait aussi beaucoup à dire sur

les corrections basées sur l'anatomie et sur les proportions du corps humain. Quelques observations sur la manière de dessiner une tête d'après nature seraient également fort utiles.

Du reste, à côté des articles d'ensemble que l'on pourrait faire sur les grandes divisions du programme, on serait bien inspiré aussi en traitant des questions de détail, et c'est peut-être par là qu'on rendrait les plus grands services. Cela constituerait de courtes notices. Ainsi, par exemple, on pourrait traiter à part des points en perspective et de la manière de les établir ou de les reconnaître. En ce qui concerne le tracé des ombres, on pourrait s'occuper à part de chacun des solides élémentaires. On en ferait autant pour l'anatomie, en analysant telle partie d'un chef-d'œuvre de l'antiquité ou de la Renaissance et en montrant sa conformité parfaite avec l'ordre naturel. Ce serait la justification de l'art devant la science.

Une des parties du programme qu'il y aurait lieu de développer est celle qui a pour objet la connaissance des styles. Les candidats doivent savoir les reconnaître, et, pour s'y préparer, ils sont dépourvus de ressources. Vous refuseriez-vous à introduire quelques gravures au trait dans le texte destiné à définir ces différents modes de l'art? Je pense que vous n'y verriez pas d'inconvénient.

Mais c'est sur l'histoire de l'art que nos candidats ont le plus de peine à se préparer. Il y aurait là une succession de notices substantielles à faire. Le point de vue tout spécial auquel on devrait se placer pour les écrire serait, pour ceux qui voudraient bien se charger d'une pareille tâche, d'un grand intérêt. Là aussi quelques planches seraient nécessaires.

Je pense que des travaux du genre que je viens d'indiquer conviendraient à la *Revue des Arts décoratifs*. En les publiant, elle contribuerait au développement d'une œuvre nationale; elle deviendrait peu à peu l'organe de cette œuvre. L'enseignement du dessin tel qu'il est entendu dans les épreuves pour le professorat a un caractère tout à fait général. Il est aussi propre à venir en aide aux métiers et aux industries qu'à l'art proprement dit. Il a pour objet le dessin dans son essence et dans son unité. C'est ainsi qu'il doit être envisagé aussi bien dans l'école primaire que dans les écoles des beaux-arts et dans les écoles d'art décoratif. On ne saurait oublier que c'est au sein de ces dernières que la réforme de l'enseignement du dessin a été tout d'abord appliquée et que le dessin a été embrassé dans son ensemble et dans la simultanéité nécessaire de ses applications. De la sorte, l'étude des trois arts inaugurés chez elles a fait son chemin et, par la force de la logique, est établie aujourd'hui à l'École des beaux-arts. Mais on peut dire que les programmes arrêtés par le Conseil supérieur de l'instruction publique contiennent en principe toutes ces conséquences. Appliquons-nous donc à les développer, à les commenter, à en dégager l'esprit. C'est à cela, cher monsieur, que je vous convie.

Veuillez agréer, je vous prie, l'assurance de mes sentiments distingués et de ma sympathie.

EUGÈNE GUILLAUME,
Membre de l'Institut, Inspecteur général
de l'enseignement du dessin.

LE MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS
A BERLIN

I

INTRODUCTION : LES ARTS DÉCORATIFS A BERLIN

Si vous entrez dans un de ces bazars qui dépendent des associations des arts décoratifs de l'Allemagne établies dans les grands centres comme Berlin, Leipzig, Francfort, Stuttgard, Munich, et que vous ayez pour cicerone un habitant du pays, celui-ci ne manquera pas de vous faire remarquer que de grands progrès ont été accomplis par ses compatriotes; au besoin même, si c'est un enthousiaste, il vous dira qu'on est dans la meilleure voie pour retrouver l'habileté d'exécution et le talent de composition qui ont rendu les artistes et les artisans si célèbres au XVIe siècle. Il vous montrera avec la plus sincère admiration les meubles, les bibelots de cuivre poli, les reliures, les portefeuilles, les bijoux qui sont étalés dans de vastes salles bien éclairées. Sans partager peut-être l'engouement de votre guide, vous reconnaîtrez que, comme ébénistes, comme sculpteurs en bois, les Allemands sont en état de livrer des pièces remarquables, d'un travail solide; vous verrez des bibliothèques, des buffets de salle à manger, qui ne laissent rien à désirer et dont l'exécution, le dessin vous satisferont. L'orfèvrerie présentera quelques pièces hors ligne, des coupes, des gobelets, des plats en argent repoussé, que vous pourrez comparer à ce qui se fait de plus beau en France; quelques bijoux en argent oxydé, en or et en émail auront aussi votre approbation; vous accorderez celle-ci tout entière à des objets en fer forgé originaires de Munich, d'Augsbourg, de Nuremberg, de Francfort : rampes d'escalier, chenets monumentaux, lanternes où le fer se marie avec des vitraux de couleur, font le plus grand honneur aux ouvriers. De riches étoffes de soie, de velours, sont étalées à côté d'ouvrages à la main, tapisseries ou broderies. Quelques reliures méritent aussi des éloges, ainsi que des verres, des porcelaines. Si vous demandez le prix des objets qui vous auront frappé, on vous indiquera le plus souvent un chiffre élevé, élevé surtout pour l'Allemagne, bien qu'inférieur encore à ceux auxquels on est habitué à Paris. Vous n'êtes plus dans le domaine du bon marché et de la mauvaise qualité : qualité et prix vont ici de pair.

Cependant, dans ces expositions permanentes, qui sont comme le reflet de l'activité industrielle du pays tout entier, vous n'aurez pas seulement à admirer. Votre sentiment esthétique sera choqué; vous vous demanderez comment tel meuble, bibelot ou étoffe a pu être fabriqué et surtout comment on s'est décidé à l'exposer. Un tiers de ce que les *Kunstgewerbevereine* contiennent est bon; le reste est médiocre ou mauvais, lourd, surchargé, peu solide, fait pour la montre et non pour l'usage. Vous serez frappé d'un air de parenté qui

s'étend sur le tout et qui provient de ce que, plus ou moins, l'artiste ou l'ouvrier a puisé son inspiration dans le passé. Buffets, tables, sièges, colliers, bracelets, lanternes, chenets, sont *altdeutsch*, « vieil allemand ». Le goût en est plus ou moins pur, le style plus ou moins correct. Quelques-uns des objets exposés sont une reproduction exacte de chefs-d'œuvre connus et admirés. Le plus ordinairement, c'est un mélange d'ancien et de moderne, qui n'est pas toujours heureux.

Quoi qu'il en soit, on est forcé de reconnaître que, de ce côté, l'Allemagne est sérieusement en progrès : ces progrès peuvent se constater à vue d'œil. Il est permis de faire des réserves, mais il est certain que l'éducation du public a commencé, que son goût s'est amélioré. Le niveau n'est peut-être pas encore très élevé. Cela viendra-t-il avec le temps? Les gens riches sont devenus plus difficiles; ils exigent qu'on leur soumette des dessins, des croquis, ce qui ne se faisait jamais au temps jadis; ils payent aussi des prix rémunérateurs. C'est surtout une affaire de ton et de mode.

Ce progrès dans les branches d'industrie qui sont au sommet de l'échelle et qui se rapprochent le plus des arts, frappe d'autant plus que l'on se souvient des envois de l'Allemagne aux premières expositions universelles. La décadence du goût dans la conception et dans l'exécution se montrait dans toute son intensité. On avait le sentiment que l'art décoratif avait en quelque sorte disparu du pays. On se demandait en regardant les meubles, les bronzes qui garnissaient les maisons, si l'on était bien dans l'Allemagne qui, deux ou trois siècles plus tôt, avait étonné et charmé l'Europe par ses artistes et ses artisans.

Au commencement du siècle, on s'est enthousiasmé en Allemagne pour l'antiquité grecque et romaine, les peintres et les sculpteurs y ont puisé leurs inspirations; et cependant leurs créations nous laissent froids, tandis que les maîtres de la Renaissance nous transportent d'admiration. Les uns ont étudié l'antiquité sans s'y asservir, ils ont conservé leur indépendance; les autres ont tout emprunté, pour n'être, au bout du compte, que des copistes et des imitateurs. La même chose arrive en ce moment aux Allemands avec leur Renaissance : ils en reproduisent les formes dans ce qu'on appelle l'art décoratif, mais c'est tout. On fait du Renaissance outré, on surcharge les motifs de détails accessoires, on tombe dans le maniérisme, dans le voulu. Sous l'influence des écrivains et des artistes qui ont conseillé l'étude du xve et du xvie siècle comme remède à la stérilité et à la laideur de l'industrie allemande contemporaine, on se livre à une orgie du style Renaissance. On a perdu de vue l'objet primitif, qui était de régénérer ou plutôt même de créer l'art décoratif moderne, en le ramenant vers les sources du goût. Comme le public achète de préférence les meubles, les plats, les étoffes, dans le genre de ce qu'on faisait à Nuremberg et à Augsbourg il y a trois cents ans, les tapissiers, verriers, etc., trouvent leur bénéfice à travailler dans cette direction; mais la question d'art ne joue aucun rôle. Il n'y a qu'un petit nombre d'artistes ou d'amateurs qui s'en soucient. Cette manie historique va si loin qu'une feuille satirique de Munich a caractérisé ce qu'elle avait de ridicule par deux caricatures, dont l'une représente une gare de chemin de fer style Renaissance, et l'autre une étable à porcs où tout est conçu dans l'esprit des ornements de cette époque. On abuse de la Renaissance allemande, on en met partout, ce qui est encore une preuve de l'impuissance où l'on est de s'élever à la création d'œuvres marquées d'un cachet individuel. On a traversé en Allemagne une période connue sous le nom de romantique; c'était l'époque où les chevaliers, les troubadours, les ruines étaient en vogue. On fourrait alors de la ruine partout, on logeait les bestiaux dans des bâtiments qui avaient, du dehors, l'aspect de vieux donjons du moyen âge. On se moque aujourd'hui de ces aberrations qui faisaient le bonheur des gens vers 1835, et sous une autre forme on y est retombé. C'est de la pseudo-Renaissance que vous trouverez partout sur votre route. Un phénomène des plus remarquables, c'est que, sous l'effet d'une certaine

fatigue, on arrive à chercher des modèles dans l'époque de décadence qui a suivi le temps glorieux de la Renaissance allemande; on glisse insensiblement sur la pente et l'on imite déjà les meubles, les vases du style qu'on désigne en allemand sous le nom de baroque. Il ne faudra pas s'étonner si les objets genre rococo viennent à leur tour réclamer leur place. On parcourt en quelques années tout le cycle de l'évolution des arts. On est ainsi tombé dans un excès : on imite la lettre, sans s'inspirer de l'esprit. C'est là un danger sérieux pour l'avenir : il y a quelque chose de profondément artificiel qui finira par arriver à la surface et qui rendra toute cette activité stérile, qui étouffera les germes féconds que les initiateurs du mouvement destiné à régénérer le goût en Allemagne y avaient déposés. Ici encore, il est à remarquer que la vieille maladie du bon marché reparaît. On fait de l'art décoratif frelaté. Il ne faut pas se dissimuler qu'il y a là un péril sérieux, qui menace le mouvement en question et qui, si l'on n'y prend garde, le déconsidérera et le ruinera. C'est la mauvaise marchandise genre *vieil allemand* qui se vend au rabais et qui ne vaut rien du tout. On retombe dans la production en masse et à bon marché. Ces réserves faites, nous n'hésitons pas à reconnaître que depuis dix ans un grand progrès a été accompli par l'Allemagne. Ce progrès n'est pas spontané; il est le fruit d'efforts antérieurs accumulés.

Si l'on est sorti de l'ornière, une grande partie du mérite en revient à l'architecte Semper, qui, par ses écrits, a popularisé les idées saines. C'est lui qui a le plus contribué à rendre à la Renaissance allemande son prestige et sa puissance. Il a insisté pour que, dans les objets d'art décoratif, il y eût accord harmonieux de la forme, de la matière et de la destination. Avant Semper, l'architecte Schinkel et Beuth, le prédécesseur de M. Reuleaux à la tête de l'académie industrielle, ont travaillé de 1830 à 1840 à améliorer l'industrie; ils ont créé des écoles d'arts et métiers. Malheureusement, la domination d'un classicisme stérile et l'absence de besoins de luxe parmi leurs compatriotes arrêtèrent tout essor. A l'Exposition de 1867, à celle même de 1873, l'art décoratif ne remplissait aucune des conditions posées par Semper; les produits étaient sans aucun caractère, les formes n'étaient que la contrefaçon inerte et mal comprise de modèles français arbitrairement choisis. Les œuvres ne répondaient ni aux exigences de la matière dont elles étaient faites, ni à l'objet qu'elles devaient remplir. On pouvait voir dans un même objet les formes les plus diverses empruntées à des styles différents, sans que personne en fût choqué.

Depuis dix ans, les Allemands ont déployé une énergie infatigable, afin de former le goût du public et de préparer des ouvriers capables de le satisfaire. Il en est résulté une transformation bienfaisante, qui est le fruit d'efforts constants, dirigés avec intelligence et qui sont sortis de l'initiative privée; l'appui du gouvernement n'a pas manqué de leur venir en aide.

Les Anglais ont indiqué la voie à suivre, lorsqu'on a l'ambition de régénérer l'industrie. Ils ont été frappés, en 1851, de la supériorité de la production française dans les diverses branches de l'art décoratif. La France écrasait toutes les autres nations, et l'éclat dont elle brillait était si vif, que l'infériorité de ses rivales en était encore plus accusée. Le sens pratique des Anglais les fit ne pas hésiter à appliquer le vrai remède : ils savaient que, grâce à l'héritage du goût, grâce à des traditions précieuses, l'ouvrier français valait mieux que le leur. Certaines branches de l'industrie française ayant une avance considérable, il fallait mettre les branches correspondantes de l'industrie indigène en mesure de lutter, et pour cela on commença par faire venir des contremaîtres et des ouvriers de Paris, auxquels on paya de gros salaires et qui servirent en quelque sorte de professeurs à leurs concurrents moins habiles. Mais on eut surtout la sagesse de vouloir élever le niveau général; on établit de nombreuses écoles de dessin et on créa le musée des arts décoratifs de South Kensington, le premier de son espèce. Les résultats ont été rapides et décisifs. Dès 1862, on constatait

d'énormes progrès. Onze ans avaient suffi pour modifier l'aspect. Aujourd'hui l'Angleterre, sur ce terrain, est au premier rang.

Le succès qu'elle avait obtenu contenait d'utiles enseignements et un exemple dont d'autres ont profité. En 1864, on fonde à Vienne le musée d'art et d'industrie comme établissement d'État. On y joint quelques années plus tard une école des beaux-arts. En Allemagne, la Bavière allait se rattacher la première à ce mouvement régénérateur, mouvement qui aujourd'hui embrasse le pays tout entier. En Prusse, l'initiative privée créa le musée des arts décoratifs de Berlin, qui, après seize années d'existence, a pris une importance assez considérable pour mériter d'être transformé en une institution d'État. Tous ces divers musées sont sur le modèle de celui de South Kensington. Ils renferment les éléments les plus précieux pour l'enseignement pratique; on y a rassemblé des modèles de différents styles, des bibelots de prix, des étoffes anciennes. L'éducation du goût s'y fait admirablement. La ville de Dusseldorf possédait, jusqu'au commencement du siècle, la plus grande partie des chefs-d'œuvre qui ornent aujourd'hui la vieille pinacothèque de Munich. Comme compensation tardive, elle a obtenu 300 000 francs pour créer une école et un musée des arts décoratifs. A l'aide de ce subside, la ville vient de faire construire un très beau bâtiment. Elle donne par an 10 000 francs et le gouvernement autant pour l'entretien du musée et de l'école. Francfort-sur-Mein possède depuis 1879 une institution analogue qui coûte près de 100 000 francs par an. A côté de ces musées, il s'est établi des associations pour développer les arts décoratifs. Elles sont fort actives : elles existent à Berlin, à Dresde, à Brême, à Francfort-sur-Mein, à Hambourg, à Hanovre, à Carlsruhe, à Magdebourg, à Stuttgard, Pforzheim, Leipzig, Munich, Nuremberg, Offenburg, Dusseldorf. Il s'en fonde chaque année de nouvelles. L'objet de ces *Kunstgewerbevereine* est de perfectionner les branches d'industrie qui forment les arts décoratifs, par toute sorte de moyens, en organisant des écoles [1], en installant des expositions locales ou provinciales, en faisant des acquisitions pour les musées. Ces associations ont ouvert des magasins afin de faciliter la vente des objets fabriqués qui répondent aux exigences d'un goût plus raffiné. Des journaux spéciaux, contenant des illustrations qui représentent soit des œuvres accomplies du passé, soit des ouvrages contemporains remarquables, sont publiés sous les auspices de ces associations. Ils ont des abonnés relativement en assez grand nombre. Quelques-unes de ces publications illustrées sont à bon marché, et nous connaissons des fabricants en Allemagne qui répandent les dessins dans leurs ateliers pour former le goût de leurs ouvriers.

Le patriotisme local survivant à l'unification politique a été un élément de succès dans ce mouvement. La décentralisation lui a été propice. Grâce à elle, il a pu prendre pied en différents endroits à la fois.

Nous avons cru nécessaire de faire précéder de cette introduction un peu longue l'étude que nous nous proposons de faire ici des principaux musées des arts décoratifs en Allemagne. Nous donnerons un historique de l'origine, nous expliquerons l'organisation, le fonctionnement et la classification de ces musées, en commençant par celui de Berlin.

HISTORIQUE : LES ORIGINES

C'est grâce à l'Exposition universelle de 1862, où la Prusse avait dû constater avec une grande amertume son infériorité dans le domaine des arts décoratifs, qu'a pris naissance le mouvement qui aboutit à la fondation du musée. L'initiative est partie de haut : c'est à la princesse de Prusse, fille du prince Albert, promoteur de la première exposition interna-

1. Écoles professionnelles de dessin, ateliers de galvanoplastie, de moulages, de ciselure, annexés à ces musées, à ces associations.

tionale et fondateur du South Kensington, que remonte le mérite d'avoir indiqué la voie. Elle suivait naturellement, avec un intérêt filial, les efforts faits en Angleterre pour élever le niveau de l'industrie d'art, et, au printemps de 1865, elle chargea le Dr Schwabe d'exposer dans un mémoire la nécessité de fonder une école des arts décoratifs à Berlin et de s'appuyer pour sa démonstration sur l'exemple de l'Angleterre. Ce mémoire servit de fondement au livre publié en 1866 par M. Schwabe : *Die Forderung der Kunstindustrie in England und der Stand dieser Frage in Deutschland.*

Vers la même époque, dans le sein de l'association des artisans berlinois (*Berliner Handwerker Verein*), des idées analogues se faisaient jour ; on réclamait la fondation d'institutions destinées à améliorer les conditions scientifiques et artistiques de la production ; ces aspirations étaient l'œuvre de quelques personnes (MM. Rosenthal, Woltmann, Lehfeldt). La guerre de 1866 vint interrompre les efforts qui se faisaient. Cependant, dans l'automne de 1866 il se constitua un comité en vue de créer à Berlin un musée d'art et d'industrie. Un appel signé de 70 noms (industriels, artistes, savants, journalistes, négociants, députés) fut adressé au public le 1er décembre 1866, et le 18 du même mois eut lieu la première réunion où l'on exposa le but et le plan de l'institution à fonder. Celle-ci devait embrasser deux grandes divisions : 1° le département technique et scientifique, avec des collections technologiques, des collections de modèles d'architecture et d'installation des maisons, de matières alimentaires, auquel on annexerait des cours de mathématiques, chimie, physique, technologie, construction, dessin de machines ; 2° le musée des arts décoratifs (*Museum für ornementale Kunst*), doté d'une institution pour l'enseignement. Le plan était trop vaste, en ce sens qu'il amalgamait deux établissements tout à fait distincts. Malgré des critiques très sensées, on persista dans le projet primitif, qui combinait les deux départements de la science et des arts appliqués à l'industrie. Au mois de mars 1867, on soumit le projet des statuts d'une société qui, *sous le nom de Musée industriel de Berlin, se proposait de rendre accessibles aux industriels de tout rang et de tout grade les secours de l'art et de la science.* Le nom et les statuts furent adoptés, ainsi que les plans des collections et le programme des cours. L'institution devait porter jusqu'en 1879 ce nom de *Deutsches Gewerbe Museum*, qui donnait le change sur le but et l'objet. Un côté excellent, c'était l'organisation de cours qui devaient compléter les services rendus par l'exhibition des collections. Les circonstances au milieu desquelles cette entreprise si utile naissait ne lui étaient guère favorables. Le gros public était absolument indifférent, les arts décoratifs se trouvaient en pleine décadence, l'artiste et l'artisan, l'architecte et ceux qui exécutent ses plans étaient séparés par un abîme.

Le gouvernement royal, grâce à la princesse de Prusse, montra de la bienveillance dès le premier jour. Le roi reconnut par décret au musée industriel les droits d'une personne civile et sanctionna les statuts ; une somme de 56 250 francs fut mise à la disposition du musée nouveau pour l'achat d'objets appartenant aux arts décoratifs, à l'exposition de Paris de 1867 ; l'État prêta en outre son concours pour le choix des acquisitions et l'emballage. En même temps, le comité du musée, présidé par le duc de Ratibor et qui comptait l'architecte Gropius, le peintre d'histoire Ewald, l'architecte Grunow, le fabricant Halske, M. Schwabe, directeur du bureau de statistique municipale, le sculpteur Sussmann Hellborn, le professeur Reuleaux, etc., louait un local et commençait les travaux d'installation. On disposait d'un capital de 63 850 francs versé en une fois et de 4 500 francs de cotisations annuelles. La direction du musée fut confiée à M. Grunow (nov. 1867).

Le 12 janvier 1868, les cours furent inaugurés avec 230 élèves environ (4 cours du dimanche, 4 cours du soir, 2 de jour) ; le 28 janvier avait lieu dans l'amphithéâtre la première conférence ; l'ouverture des deux premières salles du musée, le 7 avril 1868.

On peut diviser l'histoire du musée de Berlin en trois périodes, jusqu'au moment où il est devenu établissement d'État: 1° 1868 à 1872, les années maigres; 2° 1873 à 1881; 3° 1881-1885.

Période de 1868 à 1872. — Les sommes dont le musée disposait après les dépenses de première installation s'élevaient par an entre 56 000 et 75 000 francs, dont il fallait consacrer de 27 000 à 35 000 francs au loyer et au payement des professeurs; il ne restait pas beaucoup pour les acquisitions, pour les reproductions en plâtre et pour la bibliothèque. Le prince et la princesse de Prusse donnaient 3750 francs par an, le gouvernement entre 20000 et 30000 francs; les autres recettes provenaient des cotisations, des rétributions scolaires et de la vente de reproductions. En 1871 et 1872, le musée reçut les intérêts d'une fondation à son profit, que la ville de Berlin institua en l'honneur de la mémoire du roi Frédéric-Guillaume III, dont le centième anniversaire de naissance fut célébré le 3 août 1870. Les intérêts de cette fondation, destinée au développement des arts décoratifs en Allemagne, représentaient entre 15000 et 20000 francs. La ville avait stipulé qu'elle serait représentée dans le comité du musée par trois membres appartenant à l'administration municipale; c'était la première preuve publique donnée à l'institution que ses services étaient appréciés. L'effet moral fut très grand; le nombre des membres augmenta rapidement en 1872 et en 1873, mais sans se maintenir; cela donna d'autant plus de valeur au subside municipal.

Le premier local ou le musée fut installé était le Diorama, qui se trouvait Stallstrasse, 12, et dont le loyer était d'environ 15 000 francs. La façade avait assez bon air et montrait l'influence de Schinkel; le corps de bâtiment sur la rue était solidement construit; mais, derrière, c'était un assemblage de plâtre, de toile et de planches.

Le personnel du musée fut des plus restreints. M. Grunow fut seul à la tête jusqu'en 1872: il fut alors nommé premier directeur, et M. Lessing, directeur des collections. Comme moyen de propagande parmi le public, parmi les ouvriers d'élite et les patrons, on organisa des conférences sur des sujets divers (les couleurs, la galvanoplastie, la céramique, l'histoire des arts décoratifs, etc.). Ces conférences, interrompues en 1870, ne furent pas reprises.

MM. Grunow et Lessing n'hésitèrent pas à parcourir la province pour attirer l'attention sur la mission du musée; ils firent des conférences dans les villes principales en se servant, pour leur démonstration, d'objets empruntés aux collections du *Gewerbe Museum*. En 1869, cette propagande amena la création à Magdebourg d'un *Zweigverein* (succursale), qui reçut de 1869 à 1873 un subside de 3000 francs du musée de Berlin et devint indépendant, sous le nom d'Association des arts décoratifs de Magdebourg.

Dans le même ordre d'idées, on organisa des expositions ambulantes, comprenant des objets empruntés aux collections du musée et qu'on pouvait transporter sans danger; lorsque ces expositions avaient lieu dans une ville, on y joignait une exhibition de produits locaux, de travaux d'élèves et d'apprentis, de façon à augmenter l'intérêt pour l'œuvre (à Willenberg, Hildesheim, Magdebourg, Hanau, Cassel). En même temps on chercha à provoquer l'exposition dans les salles du musée de collections particulières; en 1871, la maison Haas, de Vienne, exhiba une collection de tapis orientaux; en 1872, MM. Gartner réunirent une collection d'objets du Japon.

En 1872, sous le protectorat du prince impérial et de la princesse, qui y prirent la part la plus active, une exposition rétrospective des arts décoratifs eut lieu à Berlin dans les salles du musée d'artillerie (*Arsenal Königl Zeughaus*). L'organisation fut confiée à un comité composé en grande partie de membres du comité du musée industriel. L'État accorda 37 500 francs et la ville 18 750 francs. L'empereur et les princes de la maison de Prusse prêtèrent les plus beaux objets des collections royales, le Musée et les principaux amateurs contribuèrent avec empressement. L'exposition fut visitée par 60 000 personnes.

Après la clôture, il fut fait don au musée de Berlin de tout l'agencement, des vitrines, de

260 plaques négatives de photographies des plus belles pièces, et l'État ajouta 11 250 francs pour la reproduction de ces épreuves.

Cette exposition rétrospective marque une ère nouvelle dans l'histoire du musée de Berlin, qui était sorti de l'isolement de la Stallstrasse, pour apparaître devant le public. Elle éveilla un intérêt assez vif pour les arts décoratifs.

En 1872, on reconnut la nécessité de remédier aux inconvénients résultant d'un local insuffisant. L'État promit un subside pour la construction d'un édifice destiné au musée. L'achat par le gouvernement de la collection Minutoli-Hanemann rendait l'agrandissement indispensable, et, comme il s'écoulerait du temps jusqu'à ce que la promesse d'un subside fût réalisée, on se transporta dans une partie du local occupé par la manufacture royale de porcelaine (transférée à Charlottenbourg) dans la Leipzigerstrasse. Le ministre du commerce avait accordé au musée l'usage de deux des bâtiments construits plus de cent ans auparavant par Frédéric le Grand pour la manufacture de porcelaine. Au mois de mai 1873 le musée était installé dans son nouveau local provisoire.

Le gouvernement avait notifié l'intention de construire aux frais du trésor un édifice pour loger les collections du musée, et d'en donner l'usufruit gratuit à la société ; il accordait en outre, à dater du 1er janvier 1873, un subside de 65 500 francs ; il lui transmettait également la propriété des pièces et objets prêtés des collections Minutoli et Hanemann. Par contre, l'État nommerait 8 des 19 membres du comité. Les modifications dans les statuts furent approuvées le 13 juillet 1873 par arrêté royal.

Cette même année, l'incorporation de la collection royale connue sous le nom de *Königliche Kunstkammer* au musée fut décidée en principe, sur la proposition du prince impérial, pour les pièces qui se rapportaient aux arts décoratifs. Une commission fut nommée afin de faire l'inventaire et de choisir les objets, dont le transport au musée eut lieu en 1876.

La situation du musée était devenue brillante, et il pouvait prétendre au premier rang parmi les établissements analogues.

L'état des bâtiments où l'on installait le musée était moins bon qu'on ne l'avait cru ; on fut astreint à des dépenses considérables pour l'agencement et même pour la consolidation de l'édifice. Les travaux durèrent de novembre 1872 à octobre 1874.

Durant la seconde période de son existence, le musée disposa de ressources financières qui s'élevèrent progressivement de 125 000 à 203 750 francs. Le subside de l'État fut porté de 67 500 à 150 000 francs. Les appointements du personnel administratif absorbèrent successivement 29 125 à 63 000 francs ; ceux du corps enseignant, de 15 750 à 58 500 francs. Le budget des acquisitions monta de 6 500 à 29 125 francs ; celui de la bibliothèque varia entre 2 000 et 6 800 francs. Le gouvernement accorda à diverses reprises des crédits supplémentaires pour des achats d'une importance extraordinaire. Cependant le nombre des membres de l'association et le chiffre des cotisations diminuèrent d'année en année : il vint peu de nouvelles recrues. La situation du local était défavorable. Il faut constater en outre que l'union de plus en plus intime entre l'État et le musée écarta les membres privés, qui préférèrent d'autres associations plus indépendantes.

Durant cette période, le musée fut l'objet de dons de la part de la chambre de commerce de Berlin, de la fondation Weber pour l'instruction des apprentis et de M. Borchert. En 1873, un directeur du ministère du commerce et de l'industrie fut élu membre du comité de direction du musée, ce qui facilita les relations avec le gouvernement. En 1879, les affaires du musée furent rattachées au ministère des cultes et de l'instruction publique.

L'administration du musée demeura organisée comme dans la première période. Elle comprenait un premier directeur, M. Grunow, architecte, un directeur des collections, deux sous-directeurs, un bibliothécaire, un chef de bureau, un caissier, un secrétaire, deux expé-

ditionnaires, deux restaurateurs, un aide pour les collections, huit surveillants, une surveillante, cinq à six gardiens et ouvriers.

Par suite des travaux d'installation, on ne put reprendre les expositions ambulantes qu'en 1876, lorsqu'on envoya à l'exposition des arts décoratifs de Munich les plus belles pièces de la collection et des travaux d'élèves. On participa aux expositions de Magdebourg, Schwabisch Gmund, Görlitz, Francfort-sur-Mein. En 1880, le musée fut représenté à l'exposition d'Amsterdam par la reproduction galvanoplastique du trésor de la ville de Lunebourg. En même temps on organisait à Berlin des expositions spéciales; par exemple, en 1874, celle des achats faits à l'exposition de Vienne; plus tard celle d'esquisses et d'études d'architectes et de peintres. En 1875, M. Reiss exposa des spécimens de l'art décoratif japonais. On exhiba également des travaux d'élèves du South Kensington Museum.

Afin d'établir un contact plus suivi avec la production contemporaine, on se décida à organiser des concours sur un programme décoratif donné; les projets exposés furent jugés par un jury et des prix d'une valeur de 3 250 à 6 000 francs distribués. On voulait élever le niveau général, en provoquant des projets qui se distingueraient par la conception, par la beauté des formes et par une qualité indispensable, le rapport entre l'usage de l'objet et la matière, la forme. On ouvrait aux concurrents la bibliothèque et les collections. En même temps, on institua, à l'instar du musée d'art et d'industrie d'Autriche, des *foires de Noël*, destinées à la vente de pièces entrant dans la catégorie de l'art décoratif. On voulut par là mettre le public en relation avec le producteur. Ces ventes ont eu un grand succès.

En même temps, le musée participa indirectement aux efforts qu'on faisait en vue d'obtenir une loi pour la protection des dessins et modèles. La loi fut votée en 1876.

En 1879, sur la proposition du prince impérial, on changea le nom du musée en celui de Musée des arts décoratifs de Berlin. Le vote de l'assemblée générale fut approuvé par l'empereur le 27 juin 1879.

Comme nous l'avons dit, on avait conçu en 1872 le projet de construire un édifice spécialement affecté au musée. Il s'écoula quelques années entre la conception et l'exécution. Divers terrains furent choisis, l'un, entre autres, sur lequel s'élève le palais du parlement allemand. En 1875, on s'arrêta à un terrain situé sur le côté sud de la Zimmerstrasse, et, en avril 1877, on put enfin commencer la pose des fondations.

Le nouveau bâtiment fut solennellement inauguré le 21 novembre 1881.

Dans une prochaine étude, nous terminerons l'historique du musée de 1879 à 1885; nous décrirons l'édifice et donnerons un aperçu sommaire des collections, pour finir par des détails sur l'organisation de l'enseignement.

(*A suivre*). ARTHUR RAFFALOVICH.

LE NOUVEAU MUSÉE DE LA TAPISSERIE A FLORENCE

Florence, la reine de l'Arno et la plus riche des villes italiennes, vient d'ajouter un nouveau fleuron à sa couronne artistique par la création du musée de la tapisserie dont l'inauguration a eu lieu récemment au palais della Crocetta. Le tissage des tapis constituait une des principales branches de l'activité artistique de Florence, au temps de sa splendeur. Importé comme beaucoup d'autres de l'Orient à l'époque des croisades, cet art, d'abord introduit en France et en Allemagne, atteignit son plus haut degré de perfection en Italie. Nous ne parlons pas ici des *vela depieta* de Dagobert qui datent du VIe siècle, des tapis brodés d'Auxerre de l'an 840, ni de la tapisserie de Bayeux, qui, n'étant point tissés, appartiennent à l'art byzantin proprement dit.

Les ateliers flamands ne s'établissent qu'au XIIe siècle, et Arras n'a de grand renom qu'au XIVe et au XVe siècle. Cette dernière période fut signalée par l'émigration des artistes flamands à la suite des guerres de religion et des révolutions politiques. Avec l'arrivée des élèves de Gutemberg coïncide celle des tisseurs de tapis flamands dans les diverses villes italiennes où ils installent leurs métiers. Les Gonzague les accueillent en 1419 à Mantoue; on les voit se fixer à Venise en 1421; d'autres s'établissent à Gênes et à Bologne. En 1435, le pape Nicolas leur donne accès à Rome.

A peu près à la même date, un certain Livino de Gilio choisit, pour siège de son industrie artistique, Florence, où ses fils lui succèdent jusqu'à la fin du XVe siècle. Une frise en tapisserie représentant les cantiques de Salomon doit être probablement attribuée à ce maître, et un Baptême du Christ n'est guère plus récent. C'est aussi sans doute au même style, sinon à la même école, qu'appartenaient ces *Spaliera di casso* dont il est fait mention dans un inventaire de Laurent de Médicis, et qui figuraient l'un une chasse, l'autre un tournois.

Les plus beaux trésors du nouveau musée de la tapisserie sont toutefois de l'époque de Cosme Ier qui, en 1545, attira plusieurs tisseurs flamands à Florence pour y fonder une école. On possède encore les contrats faits entre les représentants du duc et les deux principaux ouvriers flamands Johannes Rost et Nicolas Karcher.

La convention avec Rost est du mois de septembre 1548. Elle l'oblige à avoir au moins 24 métiers, à enseigner son art à tous les jeunes Florentins placés sous sa direction, à leur apprendre le tissage des tapis, la teinture de la laine et de la soie et le filage de ces matières ainsi que de l'or. L'enseignement se donnait à titre gratuit, mais les élèves devaient pourvoir personnellement à leur entretien. Le duc s'engageait, de son côté, à payer l'installation des métiers et à donner à Rost une pension annuelle de 500 écus d'or. La teneur du contrat fait avec Karcher est la même; seulement il n'y est question que de 18 métiers et de 200 écus d'or. Les documents existants ne sont que le renouvellement des conventions originales faites trois ou quatre années auparavant et modifiées par l'accroissement du nombre de métiers et d'élèves.

Comme il était facile de le prévoir, les Italiens ne furent pas les imitateurs serviles de l'art flamand; après avoir été mis au courant de la fabrication et des procédés techniques,

Portefeuille de la Revue des Arts Décoratifs

MOBILIER (XVIIe SIÈCLE)

CH. DELAGRAVE ÉDITEUR

PHOTOTYPIE FERGERET & DE JOUX

ECRAN DE CHEMINÉE EN TAPISSERIE DES GOBELINS

(Collection du Musée des Arts Décoratifs)

ils s'inspirent bientôt de leur propre goût artistique. C'est ainsi que nous voyons, aussitôt après l'organisation et le fonctionnement des écoles de tapisserie, des artistes éminents de l'Académie de Saint-Luc devenir les dessinateurs des Arazzi. Salviati, qui fut l'ami de Vasari, compose les cartons pour une *Descente de Croix* qui se trouve au musée et qui fut exécutée par Rost en 1552, ainsi que pour un *Ecce homo* et une *Résurrection* commencés par Karcher en 1553.

Les travaux semblent avoir été répartis entre les deux ateliers. Des vingt tapis qui représentent l'*Histoire de Joseph* et qui furent achevés de 1547 à 1550, neuf sont de Rost et onze de Karcher; des quatre cartons de Bachiacco, *les Mois*, trois furent exécutés par Rost et un par Karcher, qui tissa en même temps des *Grotesques* du même maître. Rost a pour marque un rôt, ou morceau de viande à la broche; Karcher, un monogramme. Vers 1553 Karcher travaillait aux belles tapisseries possédées aujourd'hui par le musée et ayant pour sujet *la Justice mettant en liberté l'Innocence* et *Flore*. Deux autres tapis de la même époque à peu près figurent des scènes de la vie de César et proviennent d'un atelier de Pologne ou le duc les acheta.

A la perfection du travail qui caractérise les tapisseries flamandes, les Italiens ajoutent la richesse et le luxe de la matière première. Les ouvrages flamands étaient faits exclusivement de laine et de fil. Les tapis vénitiens et florentins, au contraire, nous montrent des tissus de soie de couleurs éclatantes et l'emploi des fils d'or. Tous les maîtres du XVIe et du XVIIe siècle travaillent en haute-lisse. Karcher cessa la fabrication en 1553 et Rost mourut en 1563.

A partir de cette époque il n'est plus question des Flamands. Leurs élèves sont devenus maîtres à leur tour. Benedetto Squilli prend la direction de l'un des ateliers et Giovanni Secuditi celle de l'autre. Un peu plus tard, Guaspari Papini est à la tête des deux et commande ses cartons à des artistes. Alessandro Allori fournit les dessins de trois tapis qui sont au musée et reproduisent des scènes de la vie du Christ; il dessine aussi les sujets des six magnifiques compositions consacrées à l'histoire de Phaéton et exécutées par Papini de 1587 à 1621. Cigoli livre les dessins du Christ devant Hérode et d'autres œuvres, tandis que Bernardino Pocetti est attaché à poste fixe aux ateliers.

Sous le règne de Ferdinand Ier et de Cosme II, la manufacture de Florence subit un recul, tandis que celles de France, qui ont profité de son influence, font des progrès extraordinaires. A l'époque ou les Italiens avaient importé chez eux les procédés techniques des Flamands, les Français avaient cherché leur inspiration en Italie. Le Primatice fournit des dessins aux tisseurs de François Ier, et Raphaël ne dédaigne pas de mettre son crayon au même service, comme le prouvent les cartons de Hampton Court. De même Jules Romain. C'est à cette influence italienne qu'est due également la création de la manufacture des Gobelins à Paris.

Mais les Français dépassent si rapidement et avec tant de supériorité leurs imitateurs que le grand-duc Ferdinand II de Toscane ne connaît d'autre remède pour relever la manufacture florentine que d'appeler à son aide notre compatriote Pierre Sévère, l'auteur d'un grand nombre des tapisseries du nouveau musée. La plus remarquable est une composition allégorique représentant le Jour et la Nuit, l'Hiver et l'Été. Soit pour des motifs d'économie, soit à raison de la difficulté de trouver des artistes capables à cette époque de décadence de l'art florentin (commencement du XVIIe siècle), Sévère semble avoir plus souvent copié les anciens maîtres qu'il n'a exécuté des originaux. On trouve parmi ses œuvres des compositions d'après Michel-Ange, Del Sarte, Cigoli et d'autres artistes, et jusqu'à une copie d'un tapis de Karcher.

Quelque habiles que fussent Papini et Sévère, on ne peut nier qu'ils sont inférieurs à

leurs prédécesseurs. Ils imitent, avec une exactitude presque rigoureuse, les tableaux à l'huile, et souvent on encadre leurs tapis, mais cette imitation même de la peinture enlève à la tapisserie son caractère distinct et fait qu'elle cesse d'être une branche de l'art décoratif.

Après Sévère, la direction de la manufacture de Florence échoit à Jean-Baptiste Termino. C'est une époque d'agitation. Les ouvriers sont divisés en deux camps : la haute-lisse et la basse-lisse. Le directeur ne veut point entendre parler d'innovation, et sa résistance lui suscite des antagonismes, des persécutions qui le contraignent à fuir Florence. Son successeur, Antonio Bruneoni, eut quelques bons ouvriers, mais tous leurs tapis se sont perdus par la mauvaise qualité des couleurs, comme en témoignent les *Quatre parties du Monde* et les *Quatre éléments*.

En 1737, la manufacture de Florence, après une existence d'environ trois siècles, est définitivement fermée.

Le musée florentin contient aussi plusieurs œuvres provenant des Gobelins, entre autres une série de scènes tirées de la vie d'Esther. Il possède aussi quelques tapis flamands représentant l'histoire d'Adam et d'Ève. Les vieilles broderies, les étoffes anciennes et les costumes complètent cette collection.

Il est probable que nous ne tarderons pas à avoir un guide complet du nouveau musée della Crocetta. Cet historique de la tapisserie florentine sera d'autant plus précieux qu'il fait en grande partie défaut dans les ouvrages de luxe publiés récemment par les éditeurs français sur cette intéressante section de l'art décoratif.

L'ENQUÊTE ANGLAISE

SUR

LES CONDITIONS DE L'ENSEIGNEMENT INDUSTRIEL

EN EUROPE ET EN AMÉRIQUE

RAPPORT SUR L'ENSEIGNEMENT TECHNIQUE

(SUITE [1])

INSTITUT COMMERCIAL SUPÉRIEUR DE CHEMNITZ (SAXE)

Le système d'éducation en Saxe, surtout pour les sujets techniques, est un des plus complets et des mieux organisés de toute l'Allemagne, et les commissaires consacrèrent beaucoup de temps à l'inspection des diverses écoles de la ville de Chemnitz, où ils furent reçus par le bourgmestre, le Dr André, qui leur donna, à leur grande joie, une intéressante statistique et des détails très complets sur le système d'éducation en vigueur dans cette ville.

L'attention publique a été récemment attirée sur ce sujet par un ouvrage intitulé : *Éducation technique dans une ville saxonne* à l'usage de l'Institut et des corporations de la cité de Londres, par Mr H.-M. Felkin, de Chemnitz, publié par MM. Kegan, Paul & Co.

Cet ouvrage renferme de précieux renseignements et des descriptions très détaillées de tous les établissements d'éducation de la ville, et en outre de celui que nous allons décrire.

Cette vaste institution, qui fut visitée en détail par les commissaires, est patronnée et est à la charge du gouvernement saxon; c'est, à strictement parler, la réunion des écoles techniques.

La bâtisse de cette école consiste en 2 bâtiments spacieux, de 4 étages de hauteur, flanqués de 2 ailes, dans lesquelles se trouvent l'école proprement dite, ainsi que celles des contremaîtres et de la bâtisse.

Le laboratoire de chimie, qui a également 4 étages, se trouve par derrière.

Ces bâtiments qui ont été terminés en 1877 ont coûté :

	Liv. sterl.
Terrain	14 700
Bâtisses principales	42 521
Laboratoire	20 019
Cheminée & chaudières	4 703
Total	81 943

Le bâtiment contient 130 chambres et a une surface de 8 890 mètres carrés sans compter les escaliers et les passages.

Cette institution se compose des 4 divisions suivantes :

A. Une école supérieure technique, ayant 181 élèves;

B. Une école supérieure de contremaîtres, ayant 152 élèves;

C. Une école supérieure de construction, ayant 119 élèves;

D. Une école supérieure de dessin, ayant 129 élèves.

Total : 581 élèves.

Le personnel se compose du directeur de l'institution, du professeur G. Wunder, de 12 professeurs et 28 maîtres suppléants attachés aux différentes sections, sans compter les aides du laboratoire, etc.

Il n'y a pas de pensionnaires. Tous les élèves habitent chez eux et ne sont soumis à la surveillance du directeur et des maîtres que pendant les heures de travail.

1. Voir la *Revue des Arts décoratifs*, 6e année, p. 210.

A. École technique supérieure.

Suivant les métiers que les élèves choisissent, ils suivent une des 3 écoles suivantes :

I. L'école technique de mécanique pour les industriels et les directeurs de manufactures, de machines, de tissage, etc.;

II. L'école technique de chimie pour les mêmes élèves;

III. L'école d'architecture pour les architectes.

On enseigne les sciences en général et les langues vivantes à tous les élèves ensemble sans distinction d'écoles.

D'un autre côté, les sujets spéciaux ne sont enseignés qu'à l'école dans le programme de laquelle ils se trouvent.

C'est ainsi que les classes de la 1re année sont faites à tous les élèves de la même promotion, tandis que celles des 2e et 3e années sont divisées suivant les divers métiers que les élèves doivent prendre.

La 1re année, pour toutes les 3 divisions, comprend 3 semestres; la 2e année, que 2 semestres pour les 3 divisions; la 3e année comprend 2 semestres pour les 2 premières divisions, et la 3e pour les architectes comprend 1 semestre.

Une des conditions pour l'admission à la section d'architecture est que les élèves, après leur 1re année d'école, passent 6 mois de la belle saison à travailler à une bâtisse, et qu'ils aient fait de même pendant une semblable période avant leur entrée à l'école.

Le cours complet pour chacune des sections ne peut donc pas être terminé avant trois ans et demi à quatre ans et demi. Les élèves doivent être âgés d'au moins quinze ans et doivent être munis du consentement de leurs parents ou de leur tuteur. Si un élève, après avoir redoublé une des périodes du cours complet, est jugé incapable de passer dans la période supérieure, il doit qutter l'école.

La pension, qui est la même pour toutes les sections, est de £ 3 par semestre; les livres et autres fournitures s'élèvent à £ 2 ou £ 2 10/ par an. Les élèves méritants et sans moyens peuvent bénéficier d'une réduction de pension.

En 1881-82, dix-huit élèves furent dispensés de payer leurs pensions et trois obtinrent des bourses du ministre de l'intérieur.

Le caractère accompli du travail exécuté dans cette école, ainsi que la perfection et le nombre des modèles et des instruments servant à l'enseignement, frappèrent vivement les commissaires. La méthode adoptée par le professeur Weinhold, dont l'ouvrage sur l'enseignement pratique de la physique est bien connu, semble être excellente et avoir obtenu des résultats merveilleux.

La plupart des élèves restent à l'école technique supérieure pour les 3 périodes d'enseignement, car ce n'est qu'une fois le cours complet achevé qu'ils peuvent obtenir leur certificat, qui ne leur est délivré qu'après un examen.

En général, ils n'entrent à l'école qu'à l'âge de seize ou dix-sept ans, car, jusqu'à cet âge, ils n'ont pas quitté le *Gymnasium* ou la *Real Schule*, et, comme le cours complet d'enseignement prend trois ans et demi à quatre ans, ils ne sortent guère de l'école avant vingt et un ans.

Ils doivent alors faire leur service militaire, qui, par le certificat qu'ils ont obtenu, est réduit de trois ans à un an. Ce n'est qu'en sortant du régiment qu'ils commencent la vie active.

La section d'architecture a pour but d'enseigner aux élèves à construire des bâtiments ordinaires et n'a aucune intention de les faire lutter contre l'Académie d'architecture de Dresde, qui est l'école des architectes du gouvernement.

(A suivre.)

UN RÈGLEMENT POUR LES CONCOURS D'ART INDUSTRIEL

Les nombreuses sociétés qui s'occupent en Allemagne des questions d'art industriel ne restent pas dans l'inaction.

Après la création de leurs musées, l'organisation de leurs écoles professionnelles, de leurs conférences, voire même de leurs soirées artistiques familiales, elles ne croient pas leur tâche achevée et cherchent au contraire, par tous les moyens possibles, à entretenir dans le public d'artistes et d'industriels qui les composent les sentiments d'union et l'émulation qui sont leur force et leur raison d'être.

La dernière tentative faite par elles en ce sens mérite d'être signalée. Elle n'est, il est vrai, qu'une répétition de ce qui a été déjà essayé chez nous, mais timidement, au hasard, sans lien ni programme d'aucune sorte; tandis que chez nos voisins l'idée emportée dans le tourbillon de notre légèreté a pris racine et commence à porter ses fruits.

Cette tentative consiste dans l'établissement de concours publics spéciaux pour lesquels un industriel ayant besoin d'un modèle pour son industrie s'adresse à la Société d'art décoratif de sa région, et, moyennant l'institution à ses frais de prix en argent exclusivement affectés aux récompenses de ces concours, convie les artistes à lui fournir, sous certaines conditions, un sujet déterminé qu'il utilise ensuite pour sa fabrication.

Nous n'avons pas aujourd'hui à faire ressortir les avantages multiples de cette combinaison. Il nous suffira de dire que ces concours sont si bien entrés dans les mœurs de nos voisins que l'on songe à les réglementer.

Nous donnons ci-après le projet de règlement de ces concours tel qu'il vient d'être élaboré par la Société d'art industriel du grand-duché de Bade, après entente avec les sociétés d'art correspondantes de Hall, de Francfort, de Magdebourg, de Hambourg, etc., etc. [1].

On trouvera dans ce document le bon sens et l'esprit de suite qui président, en Allemagne, à l'étude et à la mise en pratique de toutes les solutions susceptibles d'aider au développement de l'art industriel.

§ 1. En règle générale, les concours d'art industriel ne doivent porter que sur des projets de pièces destinées à pouvoir être ensuite exécutées industriellement et ne jamais exiger le rendu d'objets achevés.

§ 2. Une des conditions strictes de ces concours est de reposer sur un programme élaboré avec le plus grand soin.

Ce programme doit, en tout cas, contenir les énonciations essentielles suivantes :

a. But et destination de l'objet formant le sujet du concours;

b. Matériaux qui devront servir à son exécution;

c. Coût de l'exécution industrielle de cet objet, en indiquant clairement si l'évaluation prescrite est une donnée essentielle du programme — de telle sorte que les projets que les jurés estimeraient devoir dépasser cette

1. *Kunstgewerbeblatt des Badischen Kunstgewerbeverein*. 1886, 2e année, 4e fascicule.

évaluation seront rigoureusement exclus du concours — ou si, au contraire, cette évaluation est purement approximative, laissant ainsi une certaine marge aux concurrents;

d. Nombre et échelle des dessins à produire ou des maquettes, lorsqu'il s'agira de maquettes;

e. Nombre et importance des prix à distribuer;

f. Détermination précise du droit de propriété devant incomber aux projets primés, et énonciation expresse si ces projets sont exclusivement destinés au concours ou s'ils sont appelés à servir de modèles pour la fabrication de l'objet qu'ils représentent.

Le droit de propriété intellectuelle reste toujours à l'auteur tant que celui-ci n'y a pas expressément renoncé;

g. Mention si les projets présentés au concours doivent être déposés sous l'anonymat, ou porter le nom de l'auteur, une épigraphe, une devise ou un signe quelconque;

h. Délai extrême de remise des projets : jour et heure;

i. Indication nominative des membres du jury, avec la déclaration que ces derniers ont accepté le programme du concours et se sont déclarés prêts à exercer leurs fonctions de jurés;

k. Lieu et durée — après la proclamation des projets primés — de l'exposition publique de l'ensemble des travaux présentés au concours.

§ 3. Les prix doivent toujours consister en argent.

Le 1er prix doit représenter au moins l'équivalent de la somme que l'on aurait dû payer à un bon spécialiste pour une commande analogue à celle du sujet du concours.

L'ensemble des autres récompenses doit au moins égaler le montant du 1er prix.

Lorsque la propriété des projets primés doit rester à la personne qui a institué le concours, la valeur des prix à distribuer doit être doublée.

Pour l'acquisition à l'auteur de tous autres projets ultérieurs quelconques, les conditions de prix et de propriété devront être chaque fois débattues avec l'auteur lui-même dans le cas ou des stipulations spéciales n'auraient pas été énoncées à cet égard dans le programme du concours.

La simple attribution faite à titre de récompenses par le créateur du concours de *Diplômes d'honneur* ne donne à ce dernier aucun titre à la propriété des objets primés, qui restent la propriété exclusive de leurs auteurs.

§ 4. Quelque satisfaisant qu'ait pu être l'ensemble du concours, les prix institués doivent être décernés aux projets les meilleurs à un titre quelconque parmi ceux figurant au concours.

Il s'ensuit que l'on doit s'en remettre à l'appréciation du jury pour changer, s'il y a lieu, le mode de répartition prévu pour les récompenses.

Dans le cas où nul projet n'aurait été jugé digne de récompense, la non-délivrance des prix doit s'appuyer sur une décision unanime du jury.

§ 5. La mise hors concours d'un projet ne peut, en général, avoir lieu que pour les causes suivantes :

a. Remise tardive du projet;

b. Inobservation du programme;

c. Malfaçon ou faute contre les principes.

§ 6. Le jury doit se composer de trois membres au moins.

Dans la composition de ce jury ne doivent entrer que des hommes du métier parfaitement compétents.

L'acceptation de la fonction de membre de jury met par cela même le titulaire hors concours.

§ 7. Après la remise des projets et la proclamation des récompenses, les travaux présentés au concours doivent être exposés publiquement et gratuitement pendant 15 jours au moins.

On devra afficher dans la même salle et durant le même temps les résultats du concours, c'est-à-dire la décision du jury.

§ 8. Les résultats de chaque concours doivent être portés à la connaissance de cercles aussi nombreux que possible et la publication des projets primés faite, encouragée ou soutenue.

§ 9. Il est recommandé à tous les cercles correspondants s'occupant de l'art industriel allemand de faire respecter par tous les moyens en leur pouvoir le présent règlement, et de signaler ceux des concours qui seraient opérés contrairement à ces prescriptions.

Il va sans dire que, s'il plaisait à nos industriels français de revenir à la pratique de semblables concours, l'Union centrale des arts décoratifs se ferait un devoir de leur en faciliter les moyens.

Nous recevrons avec plaisir de nos correspondants toutes les communications qu'ils croiraient utile de nous adresser à cet égard.

LE MUSÉE NATIONAL D'ART INDUSTRIEL A BUDAPEST

La première idée de fonder à Budapest un musée national d'art industriel appartient à l'un des plus anciens et des plus ardents promoteurs des études archéologiques en Hongrie. M. le chanoine Florian Romer, dans un rapport adressé au gouvernement hongrois sur l'exposition universelle de Paris en 1867, appela l'attention des autorités sur l'intérêt et l'utilité que ne pouvait manquer d'offrir la création d'un musée spécial ou se trouverait réuni tout ce qui a trait à l'industrie d'art dans le royaume des Etienne et des Ladislas. Mais, quelque pressantes que fussent les conclusions de ce rapport, le gouvernement hongrois n'y donna suite qu'après plusieurs années d'hésitation et d'indifférence. Encore se borna-t-on à nommer une commission dont les travaux traînèrent en longueur. En effet, on songea d'abord à ne créer qu'un musée local de Budapest, dont les frais auraient été couverts par l'initiative privée, sans le concours de l'État. Ce premier plan échoua, et l'on se convainquit enfin que l'aide de l'État était indispensable pour assurer l'exécution et la durée de l'entreprise. On comprit aussi qu'il fallait donner au musée un caractère vraiment national, en y rassemblant tout ce que pouvaient fournir comme apport les diverses villes et localités du royaume. Le gouvernement alors au pouvoir se rallia sans difficulté à cette dernière combinaison, et le Landtag de 1872 vota un subside de 50 000 florins pour jeter les fondements du nouveau musée. Cette allocation servit à l'acquisition des ouvrages d'art modernes et de quelques collections d'ouvrages anciens qui avaient figuré à l'exposition universelle de Vienne. Le nouveau musée débuta peu de temps après la clôture de cette exposition. La première installation eut lieu, à titre provisoire, dans une salle du musée national de Budapest. Jusqu'en 1878 on s'occupa de l'organisation, de la discussion des statuts, tout en faisant des démarches pour obtenir un local spécial et une dotation annuelle. Ces vœux furent réalisés à la fin de 1878. Le musée hongrois d'art industriel est maintenant chez lui, et quoique, sous le rapport de l'aménagement, il y ait encore beaucoup à désirer, si tout n'est pas à refaire, on peut féliciter les créateurs de cette institution d'avoir obtenu des résultats sérieux.

Le premier fonds du musée a été la petite collection d'objets de céramique offerte en 1851 par les Anglais à l'issue de l'exposition de Londres au commissaire hongrois. Vint ensuite une riche collection de poteries hongroises, d'ouvrages textiles et d'objets ethnographiques recueillis aux frais du gouvernement dans tout le pays par MM. Xantus et Romer. Le musée s'enrichit aussi grâce au don que lui fit M. Xantus d'une partie de sa collection formée au cours d'une expédition dans l'extrême Orient. Un don non moins important lui fut fait par M. le baron Hirsch, qui, lors de l'exposition universelle de Paris en 1878, fit de nombreuses acquisitions qu'il partagea entre le musée autrichien de Vienne et le musée hongrois de Budapest. Mais le musée national d'art industriel doit la plus grande partie de ses collections à l'heureuse idée qu'a eue le musée national de lui confier à titre de dépôt perpétuel tout ce qui, dans son propre catalogue, se rapportait plus spécialement à l'art industriel. Depuis cette époque, les collections se sont successivement accrues par des achats faits avec les fonds de la dotation annuelle ou autorisés par des crédits extraordinaires. Dans cette dernière catégorie figurent plus de deux cents peignes japonais formant une série sans égale ailleurs.

Les collections du musée sont réparties dans sept salles disposées par ordre de matériaux. Chacune des salles est en outre rangée par ordre chronologique. Les deux premières

salles sont affectées aux ouvrages en métal, ainsi qu'aux parures et aux émaux. On y voit quelques magnifiques bronzes italiens, ainsi que les deux grands chenets qui ont été si remarqués à l'exposition du bronze du musée autrichien. On y trouve aussi une série de vases japonais en métal, qui sont d'un grand prix. La salle suivante contient des laques de la Chine, du Japon, de la Perse, de l'Inde. Puis ce sont les verres de Venise, ceux de Bohême, les ouvrages en paille tressée, les reliures et une collection très importante de vêtements sacerdotaux du moyen âge, puis les dentelles, dont plusieurs sont de toute beauté. Une place considérable est accordée aux ouvrages en terre cuite de tous les temps et de tous les pays, et principalement de l'Allemagne.

Une mention particulière revient ici aux dons du gouvernement français, consistant en vases de porcelaine de la manufacture de Sèvres et comprenant tous les spécimens des divers modèles fabriqués depuis le premier tiers de ce siècle jusqu'à l'époque la plus récente, sans en excepter les flambés et la porcelaine nouvelle.

Deux salles entières sont réservées à la céramique hongroise, depuis les poteries des temps les plus reculés de l'ancienne Hongrie, les poêles du XIVe siècle, jusqu'aux faïences du XVIIIe et aux ustensiles de paysans. Tous les types des divers groupes, si distincts suivant leur lieu d'origine, s'y trouvent représentés. La céramique hongroise n'est connue que très superficiellement, et les amateurs et collectionneurs étrangers ne peuvent manquer de faire des découvertes au musée de Budapest. La septième et dernière salle est celle du meuble; c'est jusqu'ici la moins riche, quoiqu'elle renferme déjà certains objets de valeur, notamment un bahut italien et un coffre du XVIIIe siècle ayant appartenu à la corporation des orfèvres de Nagy-Szombat.

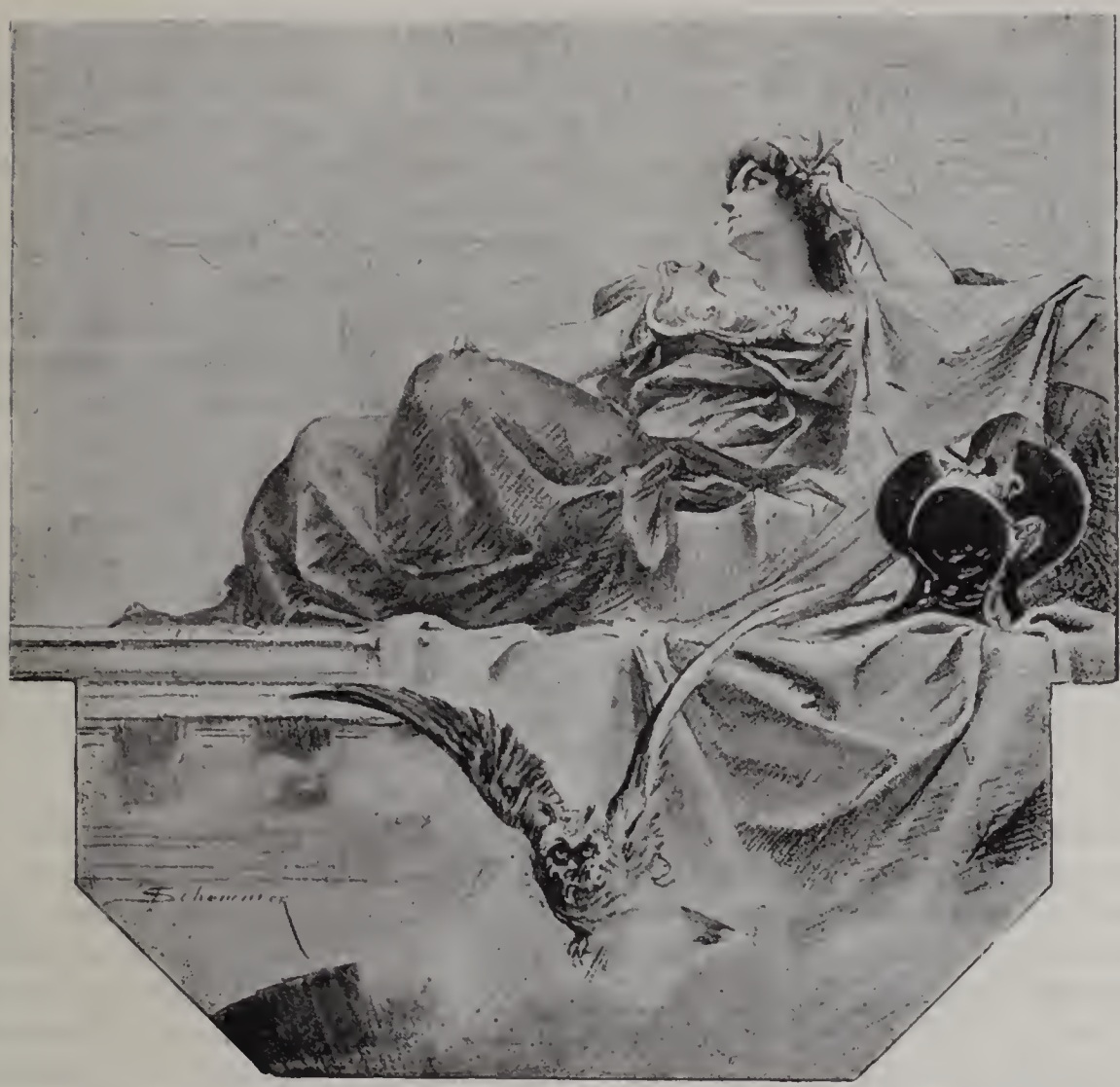
Il est question de former une huitième salle, dès qu'on en trouvera l'emplacement, avec les broderies hongroises et les tissus que le musée possède en assez grande quantité.

Pendant longtemps l'activité du musée a dû, par suite de la pénurie des ressources, se restreindre à la classification des collections. Il n'y a guère que trois ans qu'il a pu prendre part au mouvement général des arts décoratifs, en envoyant à l'exposition de Paris en 1882 une grande collection d'ouvrages textiles. Au cours de la même année eut lieu la première exposition spéciale du musée. Elle eut pour objet de réunir tout ce qui se rapportait à l'époque des Corvin. Le succès obtenu par cette tentative fut si décisif que deux ans après, en 1884, le musée put ouvrir cette exposition historique de l'orfèvrerie qui, de l'aveu unanime des spécialistes, défiait victorieusement toutes ses rivales. En 1884, également, le musée participa dans des conditions brillantes à l'exposition du bronze de Vienne et à l'exposition de l'Union centrale. Enfin, la création récente de son atelier de galvanoplastie lui a permis de figurer avec avantage à l'exposition générale de Budapest et à l'exposition de Nuremberg.

Le musée de l'art industriel de Budapest a, dans ses huit années d'existence effective, fait des progrès marqués, et il est hors de doute qu'il répondrait mieux encore qu'il ne fait aux besoins du moment, s'il avait pu disposer de ressources plus grandes. Malheureusement le gouvernement actuel semble avoir d'autres projets qui, au lieu de concentrer les efforts budgétaires sur un même point, tendent à faire marcher de front plusieurs institutions nouvelles avec celles qui existent déjà et par conséquent à ralentir l'élan général.

Le rédacteur en chef gérant : VICTOR CHAMPIER.

COULOMMIERS. — IMPRIMERIE P. BRODARD ET GALLOIS.



Plafond de M. Schommer, pour le musée de feu Mme la comtesse de Caen, au palais de l'Institut. (Salon de 1886.)

LES ŒUVRES DÉCORATIVES AU SALON DE 1886

I

LA PEINTURE

Pour qui entreprendrait de raconter tout au long les tableaux d'églises et les panneaux de mairies, il y aurait beaucoup à regarder et à décrire au Salon de 1886. Des cadres occupent tout l'espace entre la cimaise et le plafond; des murs, d'une assez respectable superficie, sont couverts par des scènes que découpent bizarrement de fausses ouvertures. A chaque instant, la vision est troublée par la déconcertante perspective d'un plafond, verticalement suspendu comme le portrait et comme le tableau de genre. Mais il n'est pas nécessaire de tout commenter. Une énumération même ne peut se supporter. Ce n'est pas parce qu'on aurait lu une explication détaillée de tous les dessus de portes et de tous les entre-colonnements qui sont logés cette année au Palais de l'Indus-

trie, qu'on aurait une idée bien exacte de l'état actuel de la peinture décorative. Beaucoup se croient appelés à évoquer la sérénité et l'héroïsme de la fresque, beaucoup sont admis par le jury à faire valoir leurs imaginations peintes. Mais combien, avec la grande manière traditionnelle qu'ils prétendent renouveler, combien apportent une façon neuve de concevoir et d'exécuter, combien apportent le souci d'histoire et de philosophie qui règne en ce siècle de critique, la décision de lignes et la profondeur d'atmosphère qui doivent survivre à travers toutes les combinaisons de formes et de couleurs; — combien même se rendent un compte exact du milieu où sera placée la page qui leur a été dictée, de la signification qu'elle doit prendre, du rapport matériel qu'elle doit avoir avec la salle à décorer et la muraille à transformer ?

Il suffira de signaler des tendances et de citer quelques œuvres. Il n'y a pas à cataloguer les banalités qui ne laissent aucun espoir, les tentatives qui n'éveillent aucun intérêt.

Une personnalité, d'ailleurs, dépasse de beaucoup le groupe déjà compact des peintres décorateurs; une œuvre est l'initiatrice de la plupart des autres. Et c'est ce qu'il importe tout d'abord de constater, cette influence nettement affirmée de M. Puvis de Chavannes, gagnée par tant d'années de travail persistant, par tant de nobles thèmes développés, par une volonté si doucement tenace. Oui, c'est sa compréhension des choses qui est admise, ses échelonnements de personnages sur les plans solides de ses terrains, ses délimitations d'horizons, ses profondeurs de ciels, ses nuances éteintes. Qu'on regarde à travers les salles, en une promenade rapide : on sera frappé des imitations et des parentés. Des tons de draperies et de paysages, des arrangements de groupes, des lignes de murailles, éveilleront dans l'esprit des ressouvenirs précis. Ce qu'on ne retrouvera pas, c'est l'agencement des cadres, c'est le raccord de la peinture avec l'édifice, qui préoccupent si justement M. Puvis de Chavannes et M. Galland. — On constatera ces identités et ces différences dans l'*Eté* et l'*Automne*, de M. Léon Comerre, fragments de décoration pour la mairie du IVe arrondissement. Mais quelle inspiration ordinaire! Quelle lourde station dans le convenu des pères embrassant leurs enfants, des bergers prenant les mains des bergères! quelle opacité dans les fonds de collines et de verdures! — Il en est de même du panneau décoratif de M. Pierre Lagarde, destiné à la salle des mariages de la mairie du XVe arrondissement. C'est l'habituelle famille heureuse sur le seuil de sa porte, c'est l'aumône faite par l'enfant au mendiant à barbe de modèle. — Dans la *Famille* et la *Jeunesse*, de M. Emile Lévy, pour la mairie du XVIe arrondissement, les teintes effacées pourront s'accorder avec la pierre, et il y a d'assez jolies figures d'enfants. — M. Paul-Albert Baudouin a résolument tenté d'être moderne dans le panneau décoratif pour la mairie de Saint-Maur; il lui est venu l'idée toute naturelle de composer sa scène au bord de la Marne, sur un fond de coteaux et de villages qui désigne bien la nature des environs de Paris; les roses et les capucines, les jeux d'enfants et le mouvement d'un des ouvriers occupent bien le premier plan; mais les autres personnages ont été mal vus et ont été reproduits d'un trait veule, sans recherche de la silhouette caractéristique. — M. F. Humbert a, lui aussi, accompli le louable effort de faire figurer des hommes d'aujourd'hui dans le panneau demandé pour la mairie du XVe arrondissement : *En temps de guerre*. Il n'a cherché là aucune simplification allégorique; il a peint, avec une réelle entente du décor, la rue d'un village, et des groupes de soldats et d'ambulancières. Il y a du courage dans les allures, il y a de la tristesse dans l'air, autour de ces basses maisons, baignées dans les ombres bleues d'un soir de neige. *Pro patria*, un autre panneau de M. Humbert, pour le Panthéon, — des trompettes qui sonnent l'appel, un homme qui part et adresse ses adieux aux siens, une perspective

de rue et de rempart, — est un mélange d'antiquité et de moyen âge d'une unité harmonieuse et d'un dessin sommaire.

C'est de cette façon que la plupart des faiseurs de décorations subissent l'autorité ou pastichent la manière de M. Puvis de Chavannes. Il y aurait injustice à accuser l'artiste de ce délayage à l'infini de ses teintes effacées. Mais il faut souhaiter le voir rester l'individualité, le solitaire, qu'il était jusqu'à ces dernières années. La formule de demain est à craindre comme la formule d'hier.

On peut aussi les observer, les effets de la formule d'hier.

M. Luc-Olivier Merson expose deux cartons qu'il faudra voir réalisés en vitraux pour les apprécier. L'un est une *Danse des fiançailles;* l'autre, *les Pèlerins d'Emmaüs.* Ce dernier semble d'une religiosité coquette. Vitrail destiné, sans doute, à une église hantée par des dévotes élégantes. Et c'est ici surtout que devient monotone cette revue faite pourtant un peu vite. Que dire du *Plafond* de M. Schommer pour le musée de feu Mme la comtesse de Caen à l'Institut? de l'*Étoile du berger* de M. E. de Liphart? du *Passage de Vénus devant le soleil*, de M. Dupain, plafond pour l'Observatoire? du *Plafond* de M. Th. Chartran, pour la salle des mariages de la légendaire mairie de Montrouge? de la *Lorraine* de M. X. A. Monchablon, pour la Faculté des Lettres de Nancy? de la *Diane* de M. Paul Langlois? du *Misanthrope* et du *Dépit amoureux* de M. Mazerolle? Il y a, dans quelques-unes de ces peintures, des jaunes qui blessent et des verts qui sont odieux; il y a des amours à califourchon sur des terre-neuve; les étoiles reluisent dans des firmaments vulgaires; les chevaux d'Apollon grimacent; les mariées épousent des figurants, des adolescents sortent de chez Baudry; les Lorrains illustres forment la réunion, toujours gênante, de tous les anachronismes, et voilà trop longtemps que nos yeux voient les vêtements perpétuellement neufs de l'homme aux rubans verts et de Célimène, de Marinette avec son Gros-René.

M. Puvis de Chavannes expose, dans un encadrement de feuilles entrelacées, parsemées de grains d'or, un triptyque dont on ne dit pas la disposition future. D'un côté : *Vision antique*, de l'autre : *Inspiration chrétienne.* Au centre : *le Rhône et la Saône.* Il est bien clair qu'il n'y a aucun lien entre cette composition centrale et les deux grands panneaux qui l'accostent sur le mur du Salon. C'est au musée de Lyon qu'il faudra voir ces belles conceptions, à leurs places définitives.

Une ligne de la légende explicative dit que l'artiste a voulu symboliser la Force et la Grâce dans le fleuve et dans la rivière. On peut affirmer qu'il y a réussi, qu'il a su renouveler les mythes anciens en continuant les caractères des figures jusque dans les lignes et les aspects des paysages, jusque dans les états des eaux et des atmosphères. La Saône se penche comme une Biblis changée en source; elle laisse s'épandre ses cheveux blonds, fluides comme d'intarissables ruisseaux; un voile mouillé est retenu par ses hanches ondulées; elle s'appuie à un arbre et tient en ses mains un frêle volubilis. La rivière est transparente et fleurie de nénuphars; dans l'eau vive se reflètent des pâleurs de saules. Le Rhône est un homme robuste, ceinturé d'herbes, du limon dans la barbe et dans les cheveux; il sort, traînant ses filets, du fleuve encore troublé qui charrie des troncs d'arbres et baigne les pierres de la rive chargée de verdures sombres; il s'avance d'un pas pesant : c'est maintenant la nymphe blonde qu'il va prendre dans les rudes et lourdes mailles.

La *Vision antique* est empreinte de la même grâce que le *Bois sacré cher aux arts et aux muses*, exposé il y a deux ans, et destiné également au musée de Lyon. Un escalier de pierre taillé dans le roc conduit à un temple placé sur un sommet presque aigu; une fon-

taine étend son onde froide au bas de la roche; des femmes viennent avec des vases de

Le Dépit amoureux. — Panneau décoratif par M. MAZEROLLE. (Salon de 1886.)

cuivre et de terre; quelques-unes s'arrêtent, s'accoudent, dessinent un geste; un berger joue de la flûte à sept trous, une femme lutine une chèvre; plus haut, c'est la causerie

d'une femme couronnée d'or avec un jeune homme en tunique bleue. Un arbuste jaillit de

La Danse des fiançailles. — Dessin original de M. Luc-Olivier Merson, d'après sa composition pour un vitrail exécuté par M. Oudinot.

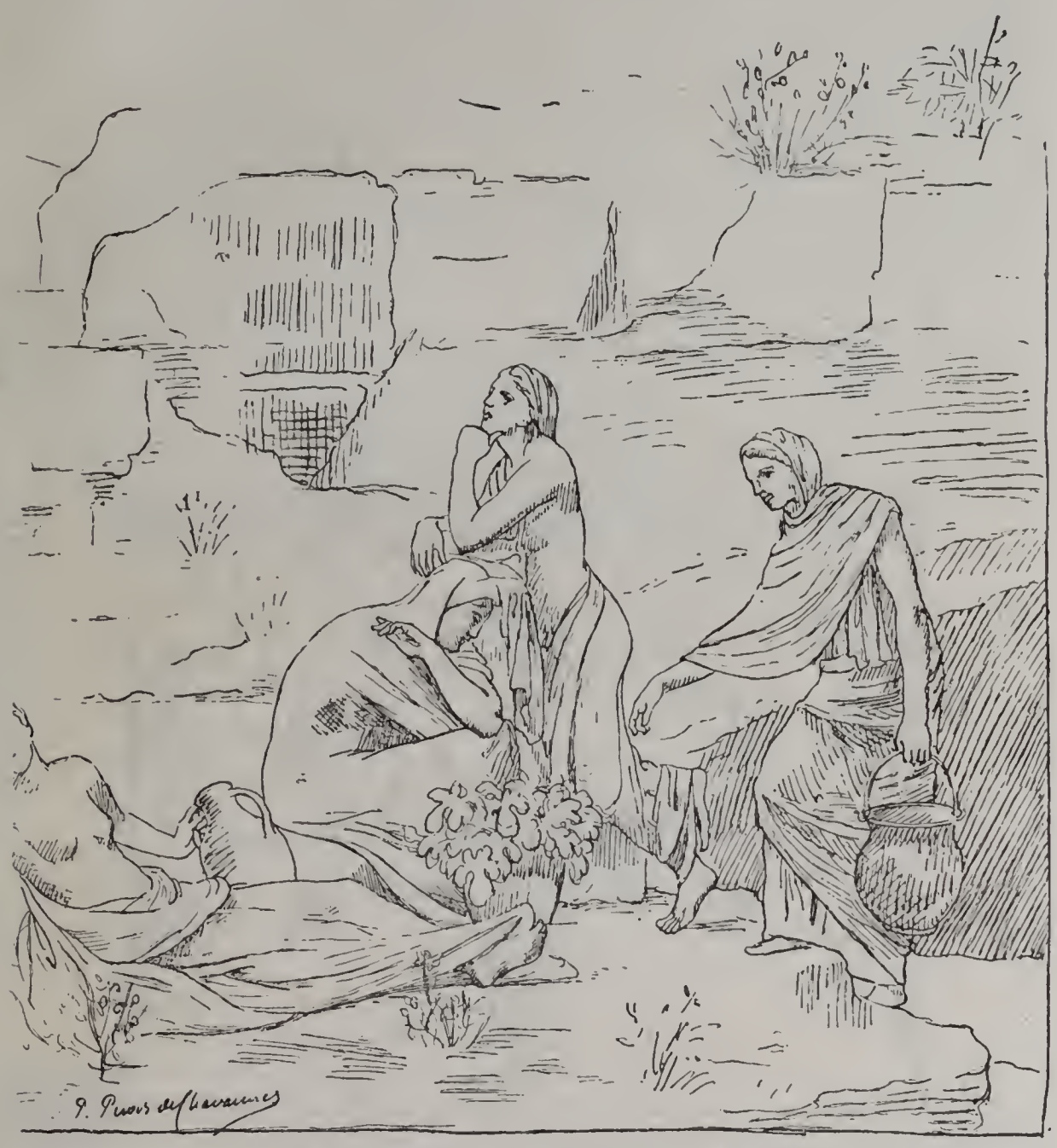
la pierre; des fleurettes jaunes et rouges croissent; un petit bois assombrit les abords du temple minuscule et éclatant; des flaques bleues conduisent à la mer bleue; une lumière

tombe du ciel et éclaire avec une netteté implacable un promontoire aux dures et fines arêtes, qui semble d'améthyste et d'agate, qui rayonne comme un amas de pierres précieuses sur l'azur léger. Au bord de la mer, très loin et très près à la fois, tant il y a d'espace et tant les lignes sont précises, une cavalcade passe, évoquant tout l'âge héroïque, tous les défilés de

Vertumne et Pomone président à la récolte des fruits. Panneau décoratif de M. Urbain Bourgeois. (Salon de 1886.)

marbre qui couraient sur la frise du Parthénon. C'est la Grèce, ce galop rythmique précédé par ce cheval cabré. C'est aussi la Grèce, ce groupe de femmes qui ont trop les poses arrêtées et les accoudements des statues, mais qui sont aussi des vivantes, aux flancs et aux seins réels, dans leurs draperies où s'épuisent tous les bleus, tous les violets, tous les orangés délicieux et fanés.

L'*Inspiration chrétienne*, que nous aurions surtout voulu reproduire ici [1], est d'une compréhension aussi intelligente, et d'une exécution plus magistrale encore. Ici, nulle dispersion d'intérêt. C'est la rigidité du dessin, c'est l'absolue unité de sentiment. Des moines et des artistes sont occupés à décorer les murs du cloître. L'un éclaire une statue, un autre regarde un dessin, un autre cherche dans un carton. Le peintre se recule



La Vision antique. — Fragment des grands panneaux décoratifs de M. Puvis de Chavannes destinés à l'escalier du musée de Lyon. (Salon de 1886.)

pour juger l'effet de ses peintures sur fond d'or et sur fond bleu; il est maigre et ascétique comme les saints auréolés qu'il vient d'évoquer; l'expression de son regard, son long visage, sa main desséchée, sa robe, son pinceau ont quelque chose d'immatériel. Jamais la quantité de prière contenue dans l'art primitif, l'alliage de la foi et du travail, jamais la mysticité n'a été exprimée de façon plus saisissante et plus haute. A la porte, les pauvres

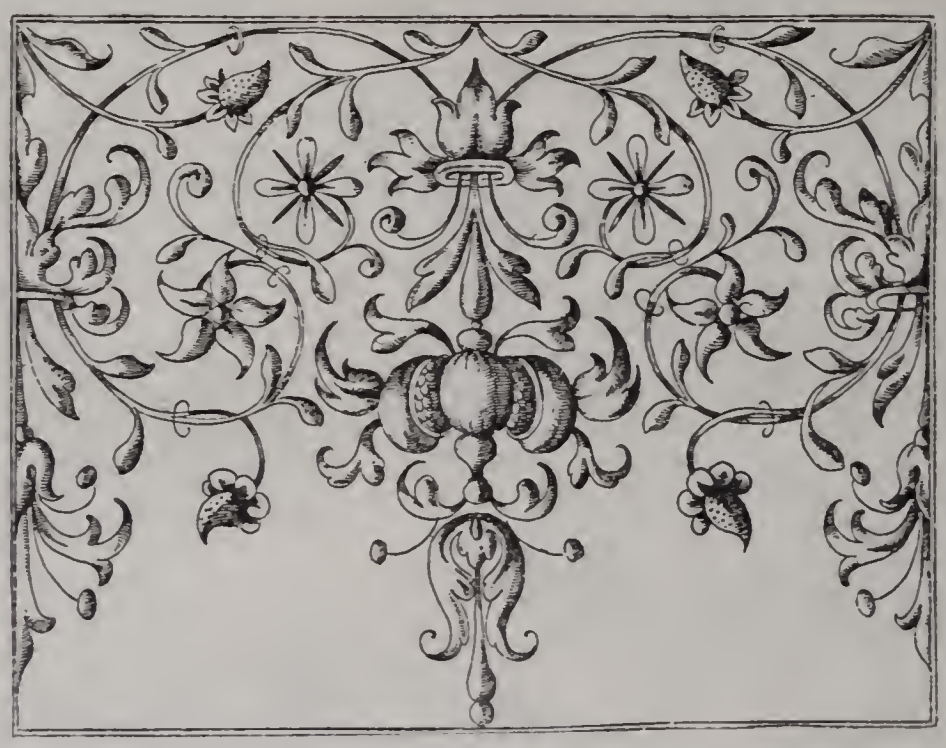
1. C'est la librairie A. Quantin qui a bien voulu nous autoriser à publier quelques-uns des dessins de la deuxième année de son *Salon-artiste*. Nous devons lui en adresser nos remerciements.

reçoivent l'aumône. A travers les arceaux apparaît un jardin nu, tout en herbe, planté d'arbres de cimetière espacés comme par des longueurs de cercueils; un mince croissant de lune transparaît dans un adorable et mélancolique ciel vert.

C'est ainsi que les phénomènes historiques se révèlent au peintre, dans les milieux de réalité et de légende qui lui apparaissent à travers le temps et l'espace. L'artiste est croyant à la Vierge et aux Déesses, à l'Olympe grec et au Paradis des âmes. Il sait, comme tous les grands évocateurs, s'abstraire de son temps, remonter les âges, et il entreprend cette tâche effrayante de raconter non pas même l'homme primitif qui a laissé des traces de son passage, mais l'homme créé par le cerveau de l'homme, l'homme qui résume un âge, l'homme idéal, né de la pensée et vivant comme elle. C'est là un labeur intellectuel autant que pictural, et pour lequel il fallait ce pinceau à la fois savant et naïf, sachant mêler les harmonies de couleurs, qui sont le résultat de siècles de peinture, à la lumière des aubes et des crépuscules disparus.

(*A suivre.*)

GUSTAVE GEFFROY.



Bas-relief par Pierre le Lorrain à l'ancien hôtel de Strasbourg (aujourd'hui l'Imprimerie Nationale).

L'IMPRIMERIE NATIONALE

I

Cette étude est divisée en trois parties :

1° Précis historique;

2° Hôtel de Strasbourg ou de Rohan affecté à l'Imprimerie Nationale : sa décoration; ce qui en existe encore;

3° De l'ornementation ou de l'art décoratif au point de vue typographique à l'Imprimerie Nationale, dans le passé et dans le présent : notice sur quelques ouvrages imprimés dans cet établissement.

L'Imprimerie Nationale, actuellement installée dans l'ancien Palais-Cardinal ou hôtel de Strasbourg, a été fondée en 1640 par Louis XIII; mais, longtemps avant cette époque, les rois de France, entraînés par le grand mouvement de la Renaissance, avaient donné un

brillant essor à l'art qui venait de naître, en accordant largement aux Imprimeurs leur protection toute-puissante.

Au milieu de ses entreprises guerrières, souvent glorieuses, mais malheureuses presque toujours, François Ier aima d'un amour passionné les Lettres et les Arts : admirateur du beau en toutes choses, il eut ses peintres, ses sculpteurs, ses savants, ses poètes : il voulut encore avoir ses imprimeurs, achevant ainsi de mériter ce titre de Protecteur et de Père des Lettres, qui le fait aussi grand devant la postérité que celui plus sonore de Roi-Chevalier.

En 1530, sur le conseil de Guillaume Budé et de Jean Lascaris, proscrit grec réfugié en France, il fonda le Collège Royal, aujourd'hui Collège de France, qui s'appela d'abord le Collége des Trois-Langues, parce que l'hébreu, le grec et le latin y étaient enseignés : l'impression de livres dans ces langues, conséquence forcée de cet enseignement, fut confiée par François Ier à Robert Estienne pour l'hébreu et le latin, à Conrad Néobar pour le grec : ils furent nommés *Imprimeurs du Roi* pour ces langues. Sur l'ordre de François Ier, les caractères grecs, dessinés par *Ange Vergèce*, illustre calligraphe crétois attaché au Collège des Trois-Langues comme écrivain du Roi en lettres grecques, furent gravés par Claude Garamond, auquel on doit aussi des caractères romains remarquables, aujourd'hui encore désignés par son nom. Après la mort de Néobar en 1540, Robert Estienne devint Imprimeur du Roi pour les trois langues et eut la garde des caractères gravés par Garamond; il fit frapper pour lui-même les matrices des deux plus petits caractères, la gravure du gros caractère n'étant pas encore achevée, et les emporta à Genève en 1550, lorsque, las des attaques incessantes de la Sorbonne, il alla s'installer dans cette ville.

Les poinçons, placés dans le dépôt de la Chambre des comptes, y furent oubliés : on finit par ignorer leur existence, et c'est seulement en 1683 qu'ils furent retrouvés. Quant aux matrices dont la garde, après le départ de Robert Estienne, avait été confiée à Robert Estienne II, elles disparurent à sa mort sans qu'il ait été possible d'en retrouver la trace.

Les guerres de religion, l'état de trouble où se trouva la France sous Charles IX, Henri III et le commencement du règne du Béarnais, entravèrent fatalement le magnifique essor donné aux Lettres et aux Arts par François Ier. Cependant ses successeurs, suivant en partie son noble exemple, protégèrent grandement l'Imprimerie et eurent comme lui des Imprimeurs royaux.

En 1621 ou 1622, sur l'ordre formel de Louis XIII, après des difficultés sans nombre que la volonté seule du Roi put surmonter, après des négociations commencées par Henri IV et qui ne durèrent pas moins de neuf années, les deux séries de matrices des caractères grecs royaux, emportées à Genève par Robert Estienne, firent enfin retour à la France, et Antoine Estienne, Imprimeur du Roi, en devint le dépositaire.

Louis XIII ne borna pas sa sollicitude pour l'Imprimerie à obtenir la restitution à la France des caractères grecs de Garamond; Savary de Brèves, ambassadeur de France à Constantinople pendant vingt-deux ans, et très versé dans la connaissance des langues orientales, ayant fait graver d'après de très beaux manuscrits arabes, persans, turcs et syriaques, des caractères de ces diverses langues, ces caractères, par l'ordre de Louis XIII, devinrent la propriété des rois de France, et leurs poinçons et matrices furent déposés à la Bibliothèque Royale.

C'est Louis XIII enfin qui, en 1640, ordonna l'établissement d'un atelier de typographie auquel il donna le nom d'Imprimerie Royale, et qu'il fit installer en son château du Louvre, au rez-de-chaussée de la galerie de Diane.

Louis XIV, dont le génie embrassa tout ce qui pouvait donner de l'éclat à son règne et rehausser sa gloire, aussi bien dans les guerres et les conquêtes que dans les Lettres et les Arts, ne pouvait manquer de suivre les traditions que lui avaient léguées ses devanciers :

aussi, l'Imprimerie Royale, que la mort de Richelieu et les troubles de la Fronde semblaient avoir frappée de léthargie, reçut-elle, dès qu'il eut pris en main les rênes du Gouvernement à sa majorité, une impulsion puissante. De nombreux ouvrages sortirent, sous son règne, des presses de l'Imprimerie du Louvre, quelques-uns même par sa volonté directe; plusieurs sont des plus remarquables au point de vue typographique.

C'est encore sous le grand roi que se place un événement important dans l'histoire de cet établissement : sur la proposition de M. de Pontchartrain, surintendant des bâtiments royaux, le Roi ordonna, en 1694, que des caractères particuliers, ne pouvant être confondus avec ceux des autres imprimeurs et uniquement destinés à l'Imprimerie Royale, fussent spécialement créés pour elle. Vingt-un corps de caractères romains et italiques, de bâtardes, rondes, coulées, furent dessinés, gravés, frappés et fondus. Philippe Grandjean, graveur du Roi, fut chargé de ce travail; mais cet artiste devait mourir avant d'avoir terminé son œuvre, et l'admirable typographie dont il avait conçu le plan, continuée après lui par Jean Alexandre, fut achevée seulement en 1745 par Louis Luce.

Comme ses aïeux, le Régent s'intéressa libéralement à l'Imprimerie Royale. Dès 1715, il confia à M. de Fourmont, membre de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, le soin de faire graver un corps complet de caractères chinois, dont les meilleurs dictionnaires chinois du temps fournirent les modèles; malheureusement, sur les cent vingt mille groupes qui devaient exister plus tard, quatre-vingt-six mille seulement avaient été gravés lorsque M. de Fourmont mourut, et son œuvre, arrêtée par la mort, ne fut achevée qu'en 1811 par M. de Guignes. Ces caractères étaient, il faut le reconnaître, assez imparfaits et ne sauraient être utilisés de nos jours; il a donc fallu en créer de nouveaux, mais il n'en est pas moins vrai qu'ils ont été les premiers types de la langue chinoise gravés en France. Là ne se borna pas la sollicitude du duc d'Orléans pour l'Imprimerie Royale : sa typographie manquait de caractères hébraïques; le graveur Villeneuve fut chargé, sous la direction de M. de Fourmont, d'établir ces caractères; il les grava sur quatre corps, mais ses poinçons ont été perdus, et les matrices seules, d'ailleurs délaissées aujourd'hui, sont parvenues jusqu'à nous. Sous Louis XV, Louis Luce. graveur du Roi, dédia à ce prince une typographie complète en quinze corps, comprenant des caractères romains et italiques, et, de plus, une série d'ornements et de vignettes composés de parties mobiles et détachées, système remarquable pour son temps et dont il était l'inventeur. Louis XV, sur l'avis de l'Académie des sciences, en fit faire l'acquisition pour l'Imprimerie Royale. Il la dota aussi d'une très belle collection de culs-de-lampe, armes de France et fleurons, gravés sur bois par Papillon, l'un des plus célèbres parmi les premiers graveurs sur bois.

C'est pendant le règne de Louis XVI que l'Imprimerie du Louvre fut chargée de toutes les impressions administratives; dès lors peu à peu, mais à partir de 1790 notamment, et durant plusieurs années, ses presses ne produisent plus de travaux d'art, et elle devient une sorte d'usine.

Elle avait été, jusqu'en 1793, une propriété mixte : les poinçons, les matrices, une partie des caractères, dix presses, appartenaient à l'État; le surplus, au directeur. Lors de la création du *Bulletin des Lois* en l'an II, une imprimerie spéciale, formée en partie avec le matériel de celle du Louvre, fut affectée à ce service et installée dans la maison Beaujon. Anisson, directeur à cette date de l'Imprimerie du Louvre, devenue Imprimerie Nationale, fut jeté en prison; certain de ne pouvoir conserver la direction de cet établissement, héréditaire depuis de longues années dans sa famille, abattu d'ailleurs par la captivité qu'il subissait et ayant abandonné toute espérance d'être jamais rendu à la liberté, il proposa de céder à la Nation tout le matériel qui lui appartenait en propre : le Comité de Salut public ayant accepté cette offre, il fut dressé un inventaire aux termes duquel le matériel,

propriété particulière du directeur, fut estimé quatre cent quatre-vingt-dix-neuf mille et quelques livres. Mais, sur ces entrefaites, le malheureux Anisson, condamné à mort par le tribunal révolutionnaire, monta sur l'échafaud; ses biens devinrent la propriété de la Nation, et le Gouvernement régit directement l'Imprimerie du Louvre.

En l'an III, l'Imprimerie du *Bulletin des Lois*, dont la publication avait pris une extension considérable, s'était trouvée beaucoup trop à l'étroit dans la maison Beaujon et avait été transférée à l'hôtel de Toulouse ou de Penthièvre. L'Imprimerie du Louvre, ou plutôt ses débris, ses poinçons, ses matrices, des presses, des caractères, tout ce qui restait enfin de l'ancien matériel, y fut également transporté, et les deux établissements réunis devinrent l'Imprimerie de la République. Pendant toute la Révolution, les divers partis qui se succédèrent au pouvoir n'eurent guère le loisir de s'occuper, au point de vue de l'art typographique, de l'Imprimerie de la République ou Nationale, et il n'y aurait rien à noter comme progrès dans cet établissement sans l'initiative prise par l'homme remarquable qui la dirigeait à cette époque. C'est, en effet, Duboy-Laverne qui fit graver des types de samaritain, de tartare-mandchou, de polonais, de russe; il acheta des types allemands et obtint du fameux imprimeur Bodoni, de Parme, des caractères palmyréniens et phéniciens.

Les caractères arabes, qui n'avaient pas été utilisés depuis Louis XIV, furent par ses soins mis en ordre; il en fit fondre un certain nombre et put imprimer plusieurs morceaux en arabe, dont le plus célèbre fut la proclamation que la Convention nationale adressa à l'Orient après le 9 thermidor, pour annoncer la Révolution française.

L'ère des victoires et des conquêtes de l'Empire, Waterloo ensuite et l'Invasion succédèrent aux temps troublés que la France avait traversés; mais les deux époques furent également mauvaises pour les Lettres et pour leur interprète, l'Imprimerie. Au milieu de ses guerres et des embarras immenses de sa politique, Napoléon Ier ne put ou ne sut voir dans l'Imprimerie Impériale qu'une usine d'État, qu'un des nombreux rouages de la machine gouvernementale; il lui marqua donc seulement sa sollicitude en la dotant de décrets qui forment encore, il est vrai, les bases de la législation actuelle de cet établissement. Il ordonna aussi, pour l'impression de la *Relation des cérémonies du sacre et du couronnement de S. M. l'Empereur Napoléon*, que l'on fit graver des types nouveaux. Firmin Didot fut chargé de ce travail; mais la frappe et la fonte de sa *typographie millimétrique*, d'ailleurs tombée en désuétude, parurent trop coûteuses, et il ne fut fondu que les caractères indispensables pour composer l'ouvrage cité plus haut, ouvrage d'ailleurs magnifique et orné de gravures d'après les dessins d'Isabey, de Fontaine et de Percier.

C'est cependant sous l'Empire que se place un des événements considérables de l'histoire de l'Imprimerie alors Impériale. La Banque de France ayant, en 1809, obtenu de l'État la cession de l'hôtel de Penthièvre, une partie de la somme, prix de cette cession, fut employée à l'achat de l'hôtel de Soubise et du Palais-Cardinal ou hôtel de Strasbourg, où furent respectivement installées les Archives de l'Empire et l'Imprimerie Impériale.

Durant les premières années de la Restauration, l'Imprimerie Royale retomba dans une organisation mixte déplorable; son admirable matériel, ses précieux poinçons, ses matrices, ses caractères, ses bâtiments furent livrés à un directeur privilégié; elle avait vu, depuis 1795, ses travaux grandir sans cesse, ses attributions s'augmenter de jour en jour; mais si elle avait pris ainsi une importance toujours plus considérable, elle ne l'avait acquise qu'au détriment de la partie artistique et purement typographique; c'est pour arrêter cette déchéance et pour faire cesser l'état mixte où elle allait sombrer que Louis XVIII, par une ordonnance royale en date du 23 juillet 1823, lui donna une organisation définitive à

laquelle elle est soumise aujourd'hui encore, une régie simple pour le compte de l'État, sous la haute surveillance du Garde des Sceaux.

Depuis lors, protégée efficacement par les gouvernements qui se sont succédé en France, soigneusement administrée par les directeurs qui ont été tour à tour à sa tête, voyant sans cesse s'accroître ses richesses en types orientaux, en caractères modernes et antiques, tenue soigneusement au courant de toutes les inventions nouvelles, une ère de renaissance a commencé pour l'Imprimerie Nationale, Royale ou Impériale, et elle a de nouveau connu l'éclat dont elle avait brillé sous Louis XIII et sous Louis XIV.

FRANZ CAZE DE CAUMONT.

(A suivre.)

Armoiries des imprimeurs octroyées par Frédéric III (1470).

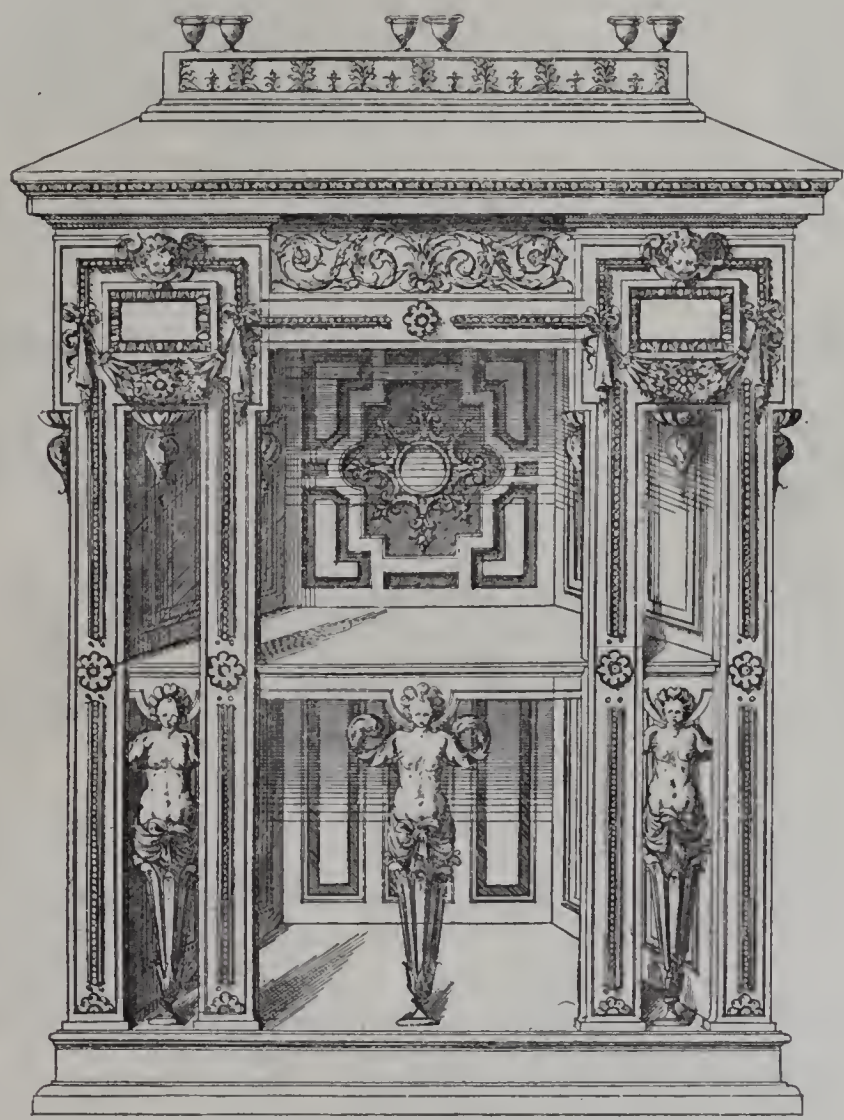
LE DÉPARTEMENT DES ESTAMPES A LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

INDICATIONS SOMMAIRES SUR LES DOCUMENTS UTILES AUX ARTISTES INDUSTRIELS

Dans une collection telle que la Collection nationale d'estampes, tout le monde peut trouver à s'instruire; à côté des œuvres d'art proprement dites, à côté de ces planches dont la possession forme un patrimoine glorieux, on conserve un nombre bien autrement considérable d'estampes qui, sans être par elles-mêmes des ouvrages hors ligne, fournissent à toutes les branches de l'art et de l'industrie de précieuses indications. Quoi que l'on en dise dans certains ateliers, l'étude du passé est indispensable à quiconque veut suivre une carrière libérale. De même que les plus grands écrivains ont, dans tous les temps, puisé chez leurs devanciers les éléments qu'ils mettaient en œuvre en se les appropriant, et n'ont créé un genre ou une manière qu'après avoir témoigné qu'ils n'ignoraient rien de ce qui s'était produit avant eux, de même les artistes ou les industriels ont tout intérêt, pour créer à leur tour des œuvres originales, à avoir une éducation sérieuse et à être renseignés aussi complètement que possible sur les travaux de leurs ancêtres. Il faut absolument rejeter cette opinion, soutenue par quelques impuissants qui préfèrent le paradoxe à l'étude, qu'une instruction solide entrave l'imagination et exclut l'originalité. C'est le contraire qui est la vérité. Les œuvres des plus grands maîtres de l'art témoignent toutes que leurs auteurs n'étaient nullement indifférents aux productions du passé. Raphaël, dans certaines décorations célèbres, s'est inspiré des arabesques que l'antiquité nous a livrées; Andrea Martegna étudia chez son maître Squarcione les sculptures grecques et romaines qui y étaient conservées; Nicolas Poussin, notre illustre compatriote, qui copia les *Noces aldobrandines,* témoigna, dans tous ses ouvrages, de l'admiration et du respect que lui inspirait l'art antique; et Rembrandt lui-même, le plus primesautier des maîtres, n'avait-il pas réuni une collection d'œuvres d'art qui devaient non seulement récréer ses yeux, mais inspirer, à certaines heures, sa pointe ou son pinceau ?

Nous n'entendons pas parler ici des services sans nombre que peuvent rendre aux artistes proprement dits les collections du département des estampes, nous voudrions simplement renseigner les hommes que l'on désigne, faute d'avoir trouvé mieux, sous le nom d'artistes industriels, sur les trésors qui sont renfermés à la Bibliothèque Nationale. Nous avons tenté, en maintes circonstances, de signaler l'importance considérable du dépôt qui nous est confié; nous serions heureux si notre nouvel appel aux artistes qui consacrent leur talent à cette partie de l'art que l'on pourrait appeler usuelle et pratique était entendu, et si nos collections étaient journellement consultées par un public plus nombreux. Pour faciliter les recherches et pour rendre les demandes plus aisées, nous allons tenter de

donner quelques renseignements sommaires sur les recueils auxquels devra particulièrement avoir recours certaine catégorie d'artistes. En établissant quelques grandes divisions correspondant aux différents besoins de chacun, nous espérons démontrer que quiconque aura le désir de s'instruire trouvera satisfaction complète et n'aura pas à regarder comme perdu le temps qu'il aura passé dans notre galerie.



Type de meuble de Du Cerceau.

I

LE MOBILIER

Le mobilier se divise en deux sections bien distinctes : le mobilier fixe, incombant à l'architecte, qui comprend les boiseries, les plafonds et les cheminées, en un mot tout ce qui fait corps avec le bâtiment, et le mobilier mobile, qui relève du tapissier et qui offre une importance considérable au point de vue de la bonne disposition de l'appartement. Si l'architecte chargé de la décoration de la maison connaît à fond les arabesques d'Androuet Du Cerceau (Ed, 2, g) [1] pour le XVIe siècle, les planches d'Abraham

1. Pour faciliter les recherches, nous mettons à la suite des ouvrages que nous conseillons de consulter le numéro que ces ouvrages occupent sur les rayons du département des Estampes.

Bosse pour le règne de Louis XIII (Ed, 30, a, b, c, d, e), les estampes décoratives sans nombre de Lepautre (Ed, 42, a, b, c, d, e) et de Berain (Ed, 65, a, b), pour la seconde moitié du XVIIe siècle, les œuvres de J.-A. Meissonnier (Fa, 45), d'Oppenord (Ha, 25), de Salembier (Hd, 60) et de Cauvet (Hd, 59) pour le XVIIIe siècle, les gravures exécutées d'après Baudouin (Dc, 6, b), d'après Lawreince (Ca, 27, a) et d'après Moreau le Jeune (Ef, 55) pour la même époque, ne croit-on pas qu'il sera mieux en mesure qu'un artiste ignorant ce qui a été fait avant lui, de satisfaire aux exigences des personnes qui auront recours à lui? Sans doute, il aura toute latitude pour modifier à sa guise les dessins qui lui seront soumis ou qu'il consultera à son gré; il lui sera même, en plus d'un cas, recommandé de prendre l'esprit et non la lettre des modèles qu'il aura étudiés; mais qu'on lui impose la restauration pure et simple d'un monument d'un autre temps, qu'on

Console, par Toro.

lui demande une œuvre absolument nouvelle, il aura toujours un grand intérêt à connaître à fond ce qui a été fait avant lui. Dans le premier cas, dirigé par des guides aussi sûrs que ceux que nous venons de nommer, il sera certain de ne pas faire fausse route et de ne pas commettre de fautes grossières contre l'archéologie; dans le second, il sera plutôt aidé que gêné par les productions de ses devanciers.

Quiconque a mission de présider à la disposition d'un salon ou d'une chambre, doit, avant tout, se conformer aux habitudes en usage de son temps; il doit s'occuper du confortable qui, aujourd'hui, est devenu le strict nécessaire dans les intérieurs aisés. La question du mobilier est une question capitale pour nos contemporains, et, faute de trouver chez les artistes de notre temps des inventeurs assez originaux pour répondre aux exigences modernes, on fait volontiers appel aux œuvres du passé et on se déclare satisfait lorsque, ne pouvant acquérir un meuble authentique d'un prix fort élevé, on obtient une reproduction fidèle de ce meuble. Pour les recherches, l'étude des estampes est d'un grand secours, et l'acquéreur a autant d'intérêt que le fabricant à puiser aux sources et à frapper aux bonnes portes. Dans la planche signée des noms de Perissim et du Tortorel, représentant la *Mort de Henri II* (Ed, 9), on trouve un lit somptueux avec tentures brodées, une table d'un goût excellent sur laquelle se voient des coupes et des aiguières, une banquette de bois et des tapisseries à bordures fixées aux murailles, qui fourniront aux amateurs du mobilier du XVIe siècle des modèles absolument authentiques. Androuet Du Cerceau publia à la même époque un livre de meubles (Ed, 2, e) dans lequel, à côté de lits, de tables et de

Type d'ameublement Louis XIII, d'après Abraham Bosse.

gaines se rencontrent de ces dressoirs à deux corps faits tout exprès pour contenir des objets d'étagère ou pour recevoir des vases ou des faïences de prix.

L'œuvre d'Abraham Bosse (Ed. 80, a, b, c, d, e) que nous recommandions plus haut à l'architecte qui aurait à décorer dans le style Louis XIII un hôtel ou une maison, fournira au tapissier chargé de meubler cette demeure tous les renseignements qui lui seront nécessaires : tentures, lits, tables, chaises, fauteuils, chenets, lustres, tout est là exécuté avec une précision absolue et dessiné avec une grande netteté ; l'artiste tourangeau, sinon hostile, du moins absolument indifférent à toute vérité archéologique, habille à la mode de son temps l'enfant prodigue ou les vierges sages, fait agir avec un sans-façon qui surprend aujourd'hui, mais qui n'avait rien d'extraordinaire au XVIIe siècle, tous ses personnages dans les appartements de ses contemporains riches ou pauvres, et fournit ainsi à ses successeurs des éléments d'information inappréciables sur les mœurs et sur les costumes des Français sous le règne de Louis XIII et sous la minorité de Louis XIV. Sur aucune époque de notre histoire, on ne possède de renseignements aussi complets et aussi exactement exprimés.

Pendant qu'Abraham Bosse travaillait en France, Paul Vredeman de Vriese publiait en Hollande (1630) *plusieurs menuiseries comme portaulx, garderobbes, buffets, chalicts, tables, arches, seller, bancs, escabelles, rouleaux à pendre, touaillies, casses ouvertes et beaucoup d'autres sortes d'ouvrages* (Hb. 34). Ces dessins de meubles n'offrent pas un caractère bien original : ils procèdent le plus souvent de Du Cerceau, mais ils n'ont ni la grâce ni la souplesse des ouvrages du maître français. L'interprète demeura bien au-dessous de son modèle : il alourdit les moindres détails, surchargea outre mesure d'ornements toutes les parties de ses meubles et composa en somme des œuvres qu'il ne faut consulter qu'avec précaution et qu'il faut se garder d'imiter.

Pour le règne de Louis XIV, les renseignements que nous avons sur le mobilier proprement dit sont beaucoup moins abondants : nous ne saurions signaler aucun recueil qui offre l'intérêt des estampes d'Abraham Bosse pour le règne précédent. Ce sont les œuvres de Lepautre (Ed. 41, a, b, c, d, e), de Berain (Ed. 61, a, b) de Daniel Marot (Ha. 8), un certain nombre de planches de Bernard Toro (M. 1), et les très rares gravures d'André Boulle (M. 3) qu'il faudra consulter pour avoir, sur l'ameublement entre les années 1660 et 1700, des renseignements authentiques : encore ne trouvera-t-on que des meubles isolés et non pas des intérieurs donnant la disposition générale d'une chambre ou d'un salon. Dans cette suite de Trouvain que l'on désigne communément sous le nom des *Appartements de Louis XIV* (Ed. 36) on voit bien un billard, un escabeau, une table, quelques fauteuils, mais les personnages occupent plus de place que le mobilier, et le tapissier serait fort désappointé s'il croyait trouver dans ces estampes des renseignements complets sur l'ameublement au XVIIe siècle. Le graveur s'est montré plus préoccupé de donner des portraits ressemblants des personnages de la cour de Louis XIV que de renseigner sur la disposition des appartements.

Au XVIIIe siècle, les documents relatifs au mobilier sont nombreux : outre les recueils de Meissonnier, d'Oppenord, etc., que nous avons cités plus haut, il y en a quelques autres, tels que l'*Art du menuisier* par Roubo (La. 45, 46, 47, 48, 49), les *Cahiers* de De Lalonde (Hd. 137), l'œuvre de Cuvilliés père et fils (Ha. 28, a), et l'*Iconologie* de J.-Ch. Delafosse (Hd. 14) qui peuvent sûrement guider les artistes sur la forme des meubles en usage au XVIIIe siècle. Ces ouvrages doivent être consultés parce que, exécutés par des gens du métier, ils donnent le dessin exact de ces meubles, qu'ils en fournissent quelquefois la coupe et la disposition même, mais ils sont insuffisants à renseigner le curieux sur la physionomie des appartements auxquels ces meubles sont destinés. Il faut chercher ailleurs les renseignements de cette nature, et on les trouvera en

J. M. Moreau D. Jne del. 1776 — Ph. Trière Sculp.

Type d'ameublement du XVIIIe siècle, d'après MOREAU LE JEUNE.

feuilletant l'œuvre de certains peintres ou graveurs de l'époque. Baudouin, Lawreince, Freudeberg, Aug. de Saint-Aubin et Moreau le Jeune d'une part, Nicolas Delaunay, Dequevauviller, J.-B. Simonet et A.-J. Duclos de l'autre, nous ont laissé des modèles excellents en ce genre. Ces artistes spirituels et habiles aimaient à encadrer dans des intérieurs disposés avec goût les sujets souvent très galants, toujours aimables, qu'ils inventaient; leurs compositions sont agencées avec esprit, et le milieu où ils placent leurs personnages est celui ou vivaient les seigneurs de leur temps : l'*Assemblée au Salon*, gr. en 1783, par Dequevauviller d'après M. Lawreince, l'*Indiscrètion*, gr. par Janinet d'après le même (Ca, 27, a); le *Billet doux*, la *Consolation de l'absence*, l'*Heureux moment*, grav. par Delaunay d'après Lawreince (Ef, 42), le *Petit jour*, gr. par Delaunay d'après Freudeberg (Ef, 42) et le *Carquois épuisé*, gr. par le même d'après Baudouin (Ef, 42), le *Coucher de la mariée*, gr. par J.-B. Simonet d'après un dessin et une eau-forte de Moreau le Jeune (Ef, 53) et le *Bal paré* et le *Concert*, gr. par A.-J. Duclos, d'après Aug. de Saint-Aubin (Ef, 32) sont des estampes que doivent connaître tous les artistes qui veulent avoir une idée absolument exacte de la décoration au XVIIIe siècle. A ces planches, choisies entre un grand nombre d'autres, il convient encore d'ajouter le *Costume physique et moral du* XVIIIe *siècle*, suite d'estampes gravées avec talent d'après des dessins de Moreau le Jeune et de Freudeberg (Oa, 80) et les innombrables vignettes dessinées ou gravées par Gravelot, Eisen, Ch.-N. Cochin ou Marillier, dans lesquelles on rencontre très fréquemment des renseignements excellents sur la décoration des appartements et sur l'ameublement. Telle planche des *Contes moraux* de Marmontel illustrés par H. Gravelot, *le connaisseur* (Ec, 8), donnera une idée de l'installation du cabinet d'un curieux en 1765; telle vignette de Choffard, placée en tête de quelque mémoire de Basan, nous montrera comment était disposée une boutique de marchand d'estampes (Kc, 164, a); tels portraits gravés par les Drevet, par Daullé, par G.-F. Schmidt, par Cathelin, ou par d'autres artistes d'après Hyac. Rigaud, N. ou de Largillière, ou Maurice Quentin de Latour fournissent encore sur les sièges, sur les tables et sur les bureaux des indications précieuses. Nous citerons entre autres, comme devant être consultés, les *portraits de Bossuet*, du *cardinal de Fleury* et de *Guillaume de Vintimille*, gravés par les Drevet d'après Hyac. Rigaud (Ed, 99), de la *princesse Troubetskoy*, d'après Roslin; de *Gauffemont*, d'après Nonotte, et de *Claude de Saint-Simon*, d'après H. Rigaud, tous trois gravés par J. Daullé (Ee, 10, b, 10, c); de *Pierre Mignard*, gravé d'après Rigaud par G.-F. Schmidt (Ec, 17); enfin le portrait du fermier général *Pâris de Montmartel*, représenté assis dans son cabinet, gravé par L.-J. Cathelin d'après un pastel de Maurice Quentin de Latour (Dc, 1, a). S'il fallait signaler toutes les estampes offrant un intérêt sérieux à l'artiste désireux de se renseigner sur l'ameublement au XVIIIe siècle, un volume serait nécessaire. Nous pensons qu'en attirant l'attention sur certaines pièces particulièrement intéressantes, nous en avons assez fait pour montrer de quelle utilité peut être l'étude des gravures pour cette branche de l'industrie d'art que l'on appelle le mobilier.

Pendant la Révolution française et sous l'Empire, le style de l'architecture, comme le style du mobilier, change complètement. Sous l'influence de Louis David qui saisit, en dictateur, la direction de tout ce qui tient de près ou de loin aux beaux-arts, l'étude de l'antique, fort délaissée, reprend faveur. Debucourt publie encore quelques planches qui conservent le souvenir du temps passé, mais il subit lui-même à un moment donné l'influence générale, et, dans *Frascati* (Ef, 98) il accuse une transformation complète. Cette estampe ne paraît pas avoir été dessinée par la même main qui, de 1786 à 1791, signait les *Deux baisers*, le *Compliment* ou la *Matinée du jour de l'an*, les *Bouquets* ou la *Fête de la grand'maman* et la *Rose mal défendue* (AA, 3), planches en couleur qui donnent une idée fidèle de la décoration inté-

L'AMEUBLEMENT AU XVIIIE SIÈCLE

CH. DELAGRAVE, ÉDITEUR. PARIS, RUE SOUFFLOT, 15.

TYPE DE GRAVURES UTILES AUX ARTISTES DE L'INDUSTRIE

(CABINET DES ESTAMPES DE LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE)

rieure à la fin du XVIIIe siècle. Rarement, dans l'histoire des usages, on vit une transformation aussi complète et aussi rapide; les images que publient Basset, Jean et quelques autres éditeurs, le *Jeu de la roulette*, la *Bouillotte*, la *Mère à la mode* et la *Mère telle que toutes devraient être* (Oa, 34, c) nous font pénétrer dans des appartements où il ne reste plus rien du luxe passé; il semble que l'on ait enlevé toutes les boiseries démodées, et que, subitement, on ait relégué dans les greniers les meubles antérieurs qui sont remplacés par des lits à la grecque, des tables à la Tronchin, des trépieds, et par des commodes antiques. En 1807, Lamésangère publia en vol. in-folio (Hd, 107, a, b, c) un recueil de meubles en usage de son temps qui résume le moment : *Collection de meubles et objets de goût, comprenant : Fauteuils d'appartement et de bureau, chaises garnies, canapés, divans, tabourets, lits, draperies de croisées, tables, commodes, secrétaires, bibliothèques, toilettes d'homme et de femme, lavoirs, tables à fleurs ou jardinières, miroirs de toilette, alcôves, glaces en écran, chambranles de cheminées, pendules, bijoux, corbeilles de mariage, berceaux, vases, trépieds, lustres, candélabres, girandoles, feux, voitures*, etc., etc. Paris, au bureau du *Journal des Dames*, rue Montmartre, n° 183, près le boulevard. Les architectes Percier et Fontaine, de leur côté, devenus sous l'Empire les arbitres officiels du goût, mirent au jour en 1812, sous le titre de *Recueil de décorations intérieures comprenant tout ce qui a rapport à l'ameublement* (Paris, Didot) (Ha. 88), un volume dans lequel ils témoignèrent de leur rare habileté de dessinateurs, mais, en voulant uniquement s'inspirer des œuvres antiques, ils donnèrent aux meubles des formes tellement rigides que nous comprenons aisément que leur vogue ait été de courte durée. Nous signalons ces recueils qui, au point de vue de l'histoire du mobilier, offrent un intérêt sérieux, mais nous n'avons pas le courage d'engager les artistes à imiter les modèles qu'ils y trouveront.

GEORGES DUPLESSIS,
Conservateur des Estampes
à la Bibliothèque nationale.

(*A suivre.*)

Motif d'ornementation grecque.

UNE CONFÉRENCE SUR LES BIJOUX

par M. L. FALIZE

*La bibliothèque Forney est à peine ouverte depuis quelques semaines, rue Titon (*XI*e arrondissement), et déjà on peut voir tous les services qu'elle est appelée à rendre aux artistes et aux ouvriers de l'industrie, dans ce quartier qui est un centre actif de la fabrication parisienne. L'administration municipale a eu l'heureuse idée d'y ouvrir, le soir, des conférences spécialement faites au point de vue technique et professionnel. Plusieurs ont eu le plus vif succès. Nous signalerons notamment celle de M. Régamey sur* l'Industrie au Japon, *celle de M. Guibert-Martin sur* la Mosaïque et la fabrication des verres et des émaux, *celle de M. Follot sur les* Papiers peints; *enfin et surtout celle de M. Lucien Falize sur les* Bijoux. *Celle-ci a été donnée le 22 avril et offre un tel intérêt que nous avons tenu à nous en procurer le compte rendu sténographique pour pouvoir en offrir la primeur à nos lecteurs.*

Pierre gravée antique (Castor et Pollux).

I

Distinction nécessaire : la bijouterie et l'orfèvrerie. La convenance des bijoux aux diverses parties du corps.

Voici venue la dernière des soirées consacrées aux conférences et aux causeries que vous avez suivies ici.

Comme vous j'ai assisté à plusieurs de ces leçons, et, des places où vous êtes assis, j'ai écouté les orateurs et les maîtres qui m'ont précédé à la table que j'occupe aujourd'hui, et j'éprouve à venir après eux une réelle émotion, non pas seulement parce que j'ai peu l'habitude de parler au public et que votre grand nombre m'effraye, mais parce qu'ils vous ont entretenus de hautes questions ou l'art, l'industrie, la science tenaient une large place — et qu'après ces hautes dissertations, c'est retomber bien bas, peut-être, que de venir parler de bijoux, de cette chose futile que réprouvent quelques penseurs moroses.

A moins pourtant qu'en réglant ainsi l'ordre des conférences on ait voulu qu'un tel

sujet vînt, ainsi qu'un délassement, après de plus sérieuses études, et que ce fût le dessert du repas substantiel qu'on vous a servi.

Ce scrupule, je l'ai eu bien souvent, et moi qui ai voué ma vie à l'invention et à la fabrication des bijoux, je me suis demandé parfois s'il était digne et sage de donner toutes ses forces, toutes ses aptitudes, à ces menus hochets; s'il était bien de se faire l'esclave des caprices de la femme, le serviteur complaisant de sa coquetterie, et s'il n'aurait pas mieux valu laisser là cette bijouterie, art ou métier, pour chercher quelque autre occupation plus noble et plus utile.

Un ami, à qui je confiais mes scrupules, me rassurait en me démontrant que ce que j'appelais une chose inutile était au contraire une œuvre nécessaire, puisqu'elle répond à des besoins éternels, universels ; — il me disait, avec une verve un peu paradoxale, que se parer de bijoux est aussi nécessaire à l'homme que de boire et de manger, plus nécessaire que de se vêtir, plus indispensable que de se bâtir une maison.

Et, en effet, l'humanité a bien vécu six mille ans sans soupçonner la force de la vapeur ni connaître l'électricité. Elle avait attendu jusqu'au xve siècle de notre ère avant de trouver l'imprimerie, mais elle avait découvert les bijoux dès l'origine ; l'homme préhistorique et l'homme sauvage se sont parés de colliers et de bracelets, comme vous vous en parez, mesdames, et comme vos filles s'en pareront encore pendant de longs âges. — Ils leur donnaient, ils vous donnent les mêmes satisfactions, et puisque l'instinct de la parure répond à un besoin de nature que ni la civilisation, ni la raison, ni aucune modification des lois et des mœurs ne peuvent faire cesser, c'est œuvre méritoire que d'aider à y satisfaire.

J'ai donc continué à faire des bijoux pour la plus grande satisfaction des hommes et des femmes de mon temps et je ne crois pas que vous m'en blâmerez. Si vous les aimez autant que moi, nous allons en causer.

Mais vous n'attendez pas qu'en une heure je vous raconte leur histoire, que je vous explique tous les procédés de leur fabrication, que je vous détaille tous les éléments dont ils sont faits, que je vous montre leurs formes et leurs emplois, que je vous fasse voyager dans tous les pays et vous décrive tous les costumes où ils tiennent une place. — Vous n'exigerez même pas que, me renfermant dans une thèse purement artistique, j'essaye de vous dire le dessin qui leur convient, ou je définisse les styles qui marquent les plus belles époques du bijou.

Pour résumer tout cela, il faudrait un livre, un gros livre, bien savant, bien complet, qui toucherait à l'art, à l'archéologie, à l'histoire, à la science, à la technologie; je ne sais pas qui l'oserait écrire; je sais du moins que personne ne l'a fait, car — et c'est étrange — il n'existe rien sur les bijoux, et c'est presque donner raison à ceux qui les voudraient regarder comme inutiles et superflus que de constater que l'étude en est encore à faire.

Il est vrai qu'il y a de nombreux travaux consacrés à l'orfèvrerie, mais c'est une très grosse erreur que de comprendre l'art du bijoutier dans l'art de l'orfèvre et que de souder étroitement deux métiers qui n'ont de commun que la matière employée et les outils et les instruments du travail.

La bijouterie diffère de l'orfèvrerie en ce que celle-ci appartient au mobilier, tandis que celle-là s'attache à la personne.

Objets d'or, d'argent, de cuivre ou d'étain sont du domaine de l'orfèvre s'ils sont destinés à l'ornement de l'autel ou de la table, s'ils tiennent au meuble ecclésiastique ou civil, s'ils se posent et demeurent immobiles; mais, dès qu'ils sont portés par la personne, dès qu'ils servent à embellir l'individu, dès qu'ils font partie du costume, ils deviennent bijoux ou joyaux.

Un plat d'argent, un nécessaire de toilette, un vase ciselé, un ostensoir, un calice, une

croix d'autel, sont des travaux d'orfèvrerie, tout le monde le sait, comme on sait aussi qu'un collier, qu'une bague, qu'une chaîne de montre sont des bijoux; mais j'étends plus loin ma définition : sont aussi des bijoux tous les menus objets que réclamerait peut-être un orfèvre, mais qui, par leur usage, sont de nature à être portés par la personne : la montre, le drageoir, la tabatière, l'étui, le flacon, qui, tous, s'enferment dans la poche ou se portent à la main ; les armes mêmes, si quelque travail plus fin les vient embellir et échappe au métier de l'armurier, les armes deviennent bijoux. — Un poignard à manche de jade incrusté de rubis, une épée à la coquille d'or ajourée et ciselée, sont des bijoux : nul ne me contredira.

Enfin, ce n'est pas seulement parce que la matière en est précieuse qu'un bijou sera considéré comme tel; il peut être de cuivre, de fer, de plomb, de bois, d'ivoire, d'ambre, de nacre, d'écaille, de corail ou de jais, pourvu que la matière en soit solide, qu'elle ne soit ni de laine, ni de soie, ni d'aucun tissu; dès lors que cet objet entre dans le costume et sert à la parure, il est ou a été bijou.

C'est ainsi que la passementerie est dérivée de la bijouterie. — Les galons d'or de nos uniformes ne sont qu'une imitation appauvrie des plaques d'or mince étampées dont se paraient les guerriers et les rois, et qu'on cousait sur leurs armures et sur leurs vêtements. Les boutons, les agrafes, indispensables pour attacher nos vêtements, sont dérivés des bijoux les plus primitifs et il n'est pas rare qu'on en fasse encore d'or ou d'argent, comme on en fait en os, en nacre, en bois ou en porcelaine, comme on en fait en cuivre ou en acier. — Les épingles ont été des bijoux de tous temps et celle dont vous attachez les langes des enfants et que vous nommez épingle de nourrice, cette épingle dont la pointe est protégée par une boucle et n'offense pas la main, cette épingle-là, qui a été brevetée et patentée il y a vingt ans, n'est que la répétition de la fibule antique, mignon bijou d'or que la tombe étrusque nous a rendu par centaines.

Tout est bijou donc, il n'est pas une partie du corps qui n'ait les siens, bijoux indispensables ou parures superflues.

La tête a la couronne, le bandeau, le diadème, le tœnia, le casque, les épingles à cheveux, le stylet ou la flèche, l'aigrette, les affiquets, les fleurs, la ferronnière, le frontier, les plaques ou fers des Hollandaises, le cache-malice d'Auvergne, le peigne, la résille, les fourches des Japonaises, les épingles et les chaînes de bonnet, pour ne nommer que les ornements de femmes; mais les hommes ont aussi leurs couronnes, insignes de puissance; — leurs casques d'or et d'argent, insignes militaires; — la tiare et la mitre, insignes religieux, et jusqu'à l'enseigne, ce gracieux bijou dont nous parlerions avec complaisance, si nous en étions à décrire les merveilles des xve et xvie siècles.

Pour accompagner l'air du visage, presque toutes les femmes et quelques hommes portent aux oreilles des boutons, des boucles ou des pendants, et, si la mode vous en paraît étrange et barbare à vous, mesdames, notez que ce ne sont pas seulement les sauvages qui se percent la cloison nasale pour y suspendre des anneaux, les Indiennes, les jolies nautch-giyls, les bayadères ont, outre cet ornement, des boutons d'or ou de pierreries qu'elles attachent sur le nez même, et cela ne les empêche pas de séduire par leur grâce les Européens qui les voient.

Au cou : le collier, la chaîne, le carcan, le hausse-col, la médaille, le reliquaire, la croix, le peut-à-col, les perles, les amulettes et la bulle, ce joli bijou perdu.

Au col encore ou sur la poitrine, non plus sur la peau nue, mais bien sur le vêtement : la broche, l'épingle, le fermillet, la fibule, les plaques de corsages, les fermoirs et les mors de chapes, la patère, le poitrail, les plaques de seins, les boutons, les ferrets, le reliquaire, le médaillon, la chaîne d'ordre et toutes les croix et les ordres qui constituent les

insignes ou décorations, et sont depuis la plus haute antiquité jusqu'à nous le plus envié des bijoux.

A la taille : la ceinture, l'agrafe, la boucle, la chaîne, les patenostres, l'escarcelle, la montre, la châtelaine, les claviers, les plaques de fermoir, les netzkès, le flacon.

Aux bras : les anneaux et les armilles, les bracelets, spinthers, péricarpes ou dextrales, les torques gauloises ou romaines, les chaînes et les manicles.

Aux jambes : les anneaux ou périscélis et ces jolis ornements qui sonnent en cadence quand la danseuse indienne se meut et les agite.

Aux mains : l'anneau, la jolie bague, dont la description, dont l'histoire, dont les dessins représentatifs nécessiteraient tout un livre, depuis l'anneau des fiançailles et l'alliance des époux jusqu'à l'anneau d'investiture que les princes recevaient du pape, depuis l'anneau de Saint-Pierre jusqu'à l'anneau du doge, qu'il jetait à l'Adriatique, depuis la bague à tirer de l'arc jusqu'à l'anneau gravé qui servait à sceller toute chose avant l'invention des clefs et des serrures. — C'est l'histoire entière des sceaux et des pierres gravées, c'est la série des légendes, depuis celle de Gygès et de Candaule jusqu'à celle de la grande Catherine et de son favori Potemkin. Je ne vous raconterai pas la première, parce que vous la connaissez et je ne vous dirai pas la dernière, parce qu'elle est un peu trop libre.

Camée antique.

Les pieds ont aussi leurs parures; si Laïs y mettait des bagues, Mme Tallien ne craignit pas de ressusciter la mode antique; certains souliers mignons qu'on porte au sérail sont constellés de pierres serties dans l'or. Le musée d'artillerie contient des éperons qui sont d'un admirable travail et, si Annibal avait envoyé à Carthage un boisseau d'anneaux d'or, pris aux chevaliers romains et ramassés dans la plaine de Cannes, les Flamands à Courtray prirent aux chevaliers français tués dans la bataille 4 000 éperons d'or.

Vous voyez, par cette énumération, de combien de bijoux se peut parer le corps de l'homme ou de la femme; il y en a pour tous les âges, pour toutes les conditions; pour l'enfant, pour la jeune fille, pour la femme, pour la mère; il y en a pour l'homme, bourgeois ou soldat, pour l'esclave comme pour l'homme libre; il y en a pour le sauvage comme pour l'homme au dernier degré de la civilisation; il y en a pour le roi, pour le prince, pour le capitaine, pour le page, l'évêque, le prêtre et le clerc; il y en a pour l'idole, il y en a pour le mort, et cette masse énorme de bijoux civils ou religieux, royaux ou guerriers, sacrés ou funéraires, va se subdivisant selon les temps, selon les âges, selon les styles, selon les modes, selon la richesse, selon le caprice, jusqu'à l'infinie variété, en sorte qu'ils formeraient le plus grand et le plus étonnant musée si on avait pu les conserver; mais, par une conséquence directe de leur prix, de leur valeur, ils ont de tout temps éveillé la cupidité et l'envie; on travaillait pour les obtenir, on se battait pour se les ravir; l'or et l'argent dont ils étaient faits subissaient de continuelles façons, allant du trésor au creuset, du creuset à l'atelier de l'artisan, de ses mains à celles du riche et du puissant, passant de celles-ci au cou de la femme, puis arrachés par le vainqueur, retombant au creuset et recommençant de nouvelles transformations.

II

Un peu d'archéologie

Il n'existe pas d'objets qui aient eu de si nombreuses et si étranges fortunes — le bois, la pierre, la terre, l'ivoire, le fer même et le cuivre, que l'air et l'eau oxydent et détruisent, ne peuvent se transformer et se perpétuer ainsi; — tandis que vous, madame, qui avez un anneau d'or au doigt, vous ne savez pas si cet or a été extrait en ces derniers temps d'Australie ou de Californie, ou s'il ne vient pas de quelque âge ancien, s'il n'a pas été trouvé à l'état pur en Libye ou charrié en brillantes paillettes dans les eaux du Pactole, s'il n'a pas été dieu à Memphis ou à Babylone, si quelque fille des Hébreux ne l'a pas arraché de son oreille le jour où, pour fondre le veau d'or, on récolta tous les bijoux du peuple au pied du Sinaï; vous ne savez pas s'il n'a pas pris naissance sous les doigts du roi Midas, s'il n'a pas été dans le trésor de Crésus ou au temple de Delphes, si Alexandre ne l'a pas rapporté des Indes, si Paul-Émile ne l'a pas transporté à Rome, si les Barbares ne l'ont pas enlevé de Rome, s'il a été à Constantinople ou s'il a servi à enfermer les reliques de quelque saint. Quelle poésie vous pouvez attacher à cet or ou aux pierres que vous possédez et qui, elles aussi, ont subi des tailles successives. Par quelles mains ont-elles passé depuis qu'on les a trouvées dans la terre? mains de princes, de rois, de bandits, de prêtres, de saints, de juifs et de lombards, d'artistes et d'ouvriers? — Ah! si les bijoux pouvaient parler! — mais ils parlent, et ils sont nombreux ceux qui ont gardé leur forme primitive.

Car, si je viens de vous dire que par de continuelles refontes les bijoux d'or et d'argent ont été condamnés à de fréquentes transformations, il faut ajouter que beaucoup ont échappé à ces aventures.

Miroir antique, représentant la pesée des âmes.

Avant de commencer une sérieuse étude des bijoux, je disais volontiers autrefois qu'il était impossible d'en écrire l'histoire, parce que rien ne subsistait des bijouteries anciennes. Mes premières recherches m'ont démontré tout le contraire, et j'oserais presque dire que les bijoux sont avec les poteries les seuls témoins qui nous restent des temps les plus reculés. Les édifices ont disparu; les ustensiles de bois, les peaux, les étoffes sont avec les cendres humaines retournés à la terre; les armes de fer ont été rongées par la rouille. Seuls les bijoux et les vases de terre cuite sont restés inattaqués. Il y a à cela une cause supérieure : c'est le culte des morts, cette grande religion universelle qui entoure de respect la dépouille de l'homme. Nous, qui croyons marquer pour ceux que nous avons perdus une si grande piété, nous sommes des profanateurs auprès des peuples antiques de l'Égypte, de l'Assyrie, de la Chaldée, de la Grèce, de l'Italie et de la Gaule. Les Barbares du nord avaient plus

de respect, et les sauvages qui avant Christophe Colomb peuplaient l'Amérique montraient pour leurs morts un culte plus grand, plus touchant que nous.

C'est la tombe qui nous a gardé intactes les parures antiques depuis l'âge de la pierre jusqu'aux premiers siècles de notre ère, et c'est à mesure qu'avance ce que nous appelons orgueilleusement notre civilisation, que nous oublions nos morts, que nous les dépouillons de plus en plus, quand jadis on les enrichissait; nous avons hâte de les voir partir pour en hériter : autrefois on les parait, on les dotait de trésors.

Si nous avions le temps de suivre les bijoux à travers l'histoire, je vous ferais voir tous ceux que des fouilles plus ou moins récentes ont mis à la lumière, et vous éprouveriez une étrange émotion à les examiner, à reconstituer, avec ces fragments, toute une série d'individus, toute une société qui prendrait à votre esprit une vie plus apparente, car ces documents parlent à l'imagination d'une étrange façon, et, par un phénomène bien souvent constaté, il suffit d'un élément authentique pour donner une vie propre aux récits de l'histoire. Tous les savants ont éprouvé ce sentiment, et c'est une des jouissances les plus délicates de l'archéologue qui vit dans le passé et refait l'homme, comme Cuvier a refait avec quelques ossements fossiles toutes les grandes espèces disparues.

Je ne vous raconterai pas beaucoup d'histoires, et cependant elles sont nombreuses celles qu'on pourrait vous dire à propos des bijoux, histoires vraies ou fables, histoires dramatiques ou réjouissantes qui vous plairaient à entendre, mais qui nous mèneraient hors de notre sujet et bien au delà du temps dont nous disposons.

Je ne vous montrerai pas non plus de bijoux, et je n'ai pas apporté d'écrins dans mes poches : voici la seule parure que j'aie prise avec moi; je l'ai trouvée hier chez un ami.

C'est une ceinture, une ceinture de coquillages; les sauvages, de qui je ne vous aurais pas parlé sans cette occasion, sont autant que nous et plus encore amateurs de bijoux; ils ont un art singulier à les composer avec des pierres, des coquillages, des graines, des os, des arêtes, de l'ivoire, des insectes brillants et cent autres matériaux.

Ils se passent plus volontiers de vêtements que de parure et ressemblent en cela aux dieux et aux héros de l'antiquité. Vous vous souvenez de ce personnage de comédie qui, arrivant de voyage, rapporte à sa petite cousine le costume complet d'une femme sauvage, et, ce disant, il tire de sa poche un collier. — Victorien Sardou qui a, vous le savez, infiniment d'esprit, et qui de plus a l'esprit de prendre son bien où il le trouve, a emprunté ce joli jeu de scène à un prince. Avant d'être dans le premier acte des *Pattes de mouches*, cette historiette était dans les lettres du prince de Joinville; elle date de 1840 ou 1842.

Mon histoire est un peu plus ancienne, mais elle est plus voilée aussi, car mon héroïne ne se contentait pas de porter un collier; elle avait une ceinture, et la voici. A cette ceinture pendait une étiquette jaunie, très soigneusement nouée, racontant son origine : elle vient de l'île de Woualand, que découvrit en 1825 le capitaine Duperrey, dans l'expédition qu'il fit à bord de la corvette *la Coquille* à travers l'Océanie.

C'est un des officiers de son bord, dont je dois taire le nom (car le jeune enseigne d'alors est devenu par la suite un homme considérable), qui l'a rapportée en souvenir de la jeune Taouna, l'une des plus belles filles de l'île.

Tout cela est écrit, je n'invente rien.

Tenez, prenez ce bijou; touchez-le avec précaution, je vous en prie, j'ai pour lui un respect extrême et je le trouve tout plein d'une étrange poésie, que vous allez comprendre. Voyez : il est fait de rondelles découpées, les unes noires, les autres blanches, percées au centre et enfilées avec un certain goût.

Or, savez-vous ce que sont ces rondelles? Ce sont des pièces de monnaie; chacune représente une valeur, et les blanches sont de beaucoup supérieures, de même qu'un louis

d'or vaut vingt pièces d'un franc. Cette ceinture n'est pas seulement un bijou ; c'est une fortune, c'est un trésor : c'était la dot laborieusement amassée de celle qui l'a donnée.

Que dites-vous? Ne rêveriez-vous pas comme j'ai rêvé en songeant aux amours du jeune enseigne et de la fille cuivrée, Vénus sombre, qui sortait pour lui des mers océaniennes, qui, pour lui, dénouait sa ceinture et qui lui laissait, en gage de cet amour, tout ce qui pour elle résumait la fortune : une dot que, par analogie, nous exprimerions ici par cent mille francs et peut-être plus encore.

Hier, en trouvant cette pauvre ceinture accrochée à un clou et dont vous ne donneriez pas cent sous, je ne m'attendais pas à découvrir sur l'étiquette cette jolie histoire, ce petit poème; il m'a fait rêver de Didon voyant s'éloigner le vaisseau d'Enée, — et ma sauvagesse, qui devait être pour le moins fille de roi, m'a paru plus aimante, plus passionnée, plus généreuse que la reine de Carthage et qu'aucune femme au monde; séduite, mais heureuse de s'être donnée à ce dieu pâle, à cet être extraordinaire qui lui était apparu et qui s'en était retourné vers les cieux inconnus.

Elle lui avait tout donné, son âme, son corps, et son trésor. Dumas dirait « *son capital* », et il aurait doublement raison.

Vous me demanderez peut-être comment la ceinture est passée aux mains de mon ami; je n'ai pas à vous le dire; l'étiquette porte des noms trop connus, entre autres celui d'une duchesse, mais c'est chez un marchand de bric-à-brac, dans une échoppe de province, que mon ami l'a retrouvée; et l'histoire est vraie, tout au long écrite, mais elle est longue, et si je vous en racontais beaucoup nous n'en finirions jamais.

Ajoutez qu'à propos de cette ceinture-là nous pourrions faire une dissertation à perte de vue, car on trouve des ornements absolument semblables dans toutes les parties du monde, aux époques préhistoriques, en Asie, en Europe, en Amérique, et..., mais passons au déluge...

Monnaie antique. Diane.

Le cerf, attribut de Diane.

Ce que nous ne pouvons pas raconter ici, vous le verrez, vous l'avez vu dans nos musées ou vous le trouverez dans les livres. Au Louvre, dans les salles égyptiennes du premier étage, vous verrez quantité de bijoux de verre, de pierres taillées, d'or, de bronze, qui vous paraîtront étranges d'abord, mais qu'un examen attentif vous fera goûter bien vite, car les formes en sont charmantes et notre industrie moderne s'en est souvent inspirée. Or, quelque riche que soit le Louvre, il faudrait à ses collections ajouter celles de Londres, de Berlin, de Munich et surtout celles du musée de Boulak, pour se faire une idée des merveilleux bijoux qu'ont rendus les tombes égyptiennes. Parmi ces parures, la plupart ont été faites pour orner les morts, et il en est peu qui aient réellement servi durant leur vie à l'homme ou à la femme.

La tombe assyrienne est si bien cachée qu'elle n'a pas encore rendu ses morts. On a peu de bijoux venus de Babylone ou de Ninive; cependant ceux en très petit nombre que j'ai vus au British Museum dénotent un art avancé. Mais les modèles irrécusables de cet art sont

conservés dans les belles sculptures que nous ont léguées les Assyriens, et c'est encore au Louvre, dans les grandes galeries consacrées à cet art, que vous trouverez aux bras, aux cols, aux oreilles des rois, des guerriers, des prêtres, des génies et des monstres de pierre la fine et charmante représentation des bracelets, des colliers et des pendants très indiquée et si minutieusement écrite qu'on la peut encore textuellement copier.

Si des Juifs nous ne connaissons les parures que par le texte de la Bible, très riche et très précis en descriptions, si nous n'avons au Louvre que quelques menus fragments de bijoux trouvés sur les territoires d'Israël et de Juda, la tombe phénicienne nous a rendu de plus complets documents, et M. Renan a rapporté, en 1862, de sa mission en Phénicie, quelques bijoux qui sont au Louvre; Londres, cependant, a des collections bien plus riches encore que les nôtres. Les Phéniciens étaient au vieux monde ce que furent au nouveau les Vénitiens, les Hollandais et les Anglais, c'est-à-dire les navigateurs, les commerçants, les courtiers d'échange; ils portèrent tout autour du grand bassin méditerranéen d'abord les arts et les produits du continent asiatique, puis leurs propres marchandises; car ils étaient d'habiles fabricants, habiles surtout dans les industries du verre, de la teinture, du bois et des métaux. — Les textes égyptiens de la XVIIIe dynastie vantent la métallurgie des Chananéens, et un savant artiste, mort récemment, Castellani, qui fait autorité en ces matières, attribue aux Phéniciens l'invention du filigrane. S'ils portèrent en Grèce les marchandises d'Égypte, ils aidèrent certainement, par l'introduction de leurs propres bijoux, à l'éducation artistique de l'Étrurie; ils inondèrent de leurs marchandises l'Espagne, la Gaule, l'Italie, la Libye; ils franchirent le détroit et connurent les premiers les côtes occidentales de l'Afrique et les îles Britanniques (ou Cassitérides, d'où ils rapportèrent l'étain). Un jour même, aidés par Salomon, et tandis que la puissance militaire de l'Égypte était affaiblie, ils lancèrent leurs vaisseaux dans la mer Rouge et allèrent jusqu'aux rivages de l'Inde. Ils rapportaient de ces pays lointains des richesses nouvelles et des matières premières contre lesquelles ils faisaient des échanges.

Miroir étrusque, représentant Bacchus et Sémélé.

Je n'ai pas dessein de m'appesantir sur chacune des nations de l'histoire ancienne ou des temps modernes, je vous l'ai dit d'abord : car nous ne pourrions pas même à grands traits dire l'histoire du monde, et nous n'aurions pas, en tout cas, le loisir d'expliquer ce que furent dans l'antiquité, au moyen âge et à la Renaissance les bijoux et leurs styles. — Il nous faudrait, après les Phéniciens, nous arrêter à Chypre et décrire les parures qu'y a trouvées le général Cesnola, parures qui sont maintenant aux États-Unis. Avec le docteur Schliemann, nous aurions à fouiller les tombes d'Hissarlik, qui peut-être fut Troie, et à nous arrêter longtemps à Mycènes.

Ce serait le début d'une intéressante étude sur l'industrie des bijoux en Grèce, et de ces premiers essais de travail de l'or nous irions progressivement jusqu'aux plus merveilleux produits de l'art grec. Si le musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg conserve les trésors

du Bosphore cimmérien, nous avons au cabinet des médailles à Paris de beaux échantillons de la bijouterie grecque, et c'est là, comme au Louvre, dans la salle des bijoux, que vous devrez chercher, avec les parures des Athéniennes, les bijoux qu'on faisait en Sicile, dans la Grande-Grèce et en Étrurie.

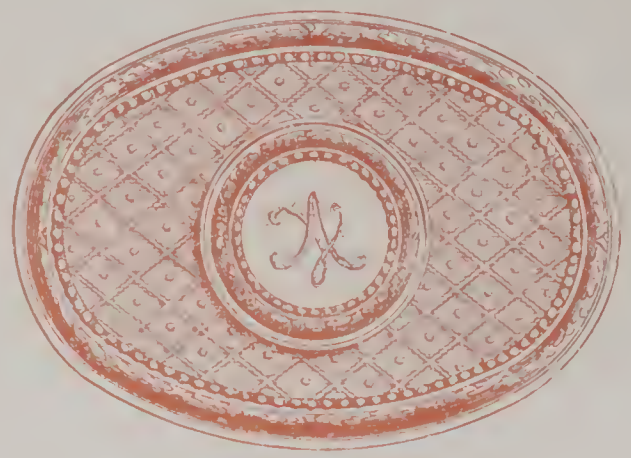
Les Étrusques furent par excellence les bijoutiers des temps antiques. En guerre avec les Romains ou soumis à leur domination, ils n'ont jamais cessé de pratiquer les arts du métal. — Si leurs bronzes sont remarquables, leurs bijoux ne le cèdent à aucun, et les fouilles pratiquées du versant méridional des Apennins jusqu'au Tibre ont fourni les plus beaux bijoux qui soient dans nos musées d'Europe.

On essayerait en vain de copier ces délicatesses, et nos plus habiles ouvriers ne feraient pas ce qu'ont fait les bijoutiers étrusques, je l'affirme. Rome s'efforça longtemps de lutter contre le luxe; elle fit des lois contre l'usage des bijoux; elle n'accepta d'abord que ceux qui servaient d'insignes ou de trophées. Elle prit aux Sabins leurs armilles, aux Gaulois leurs torques ou colliers. Elle permit la bague à ses chevaliers; elle accrocha la bulle au cou de ses enfants, et peu à peu elle se prit de goût pour les parures brillantes; elle conquit l'Italie, la Sicile et la Grèce par les armes, et la Grèce la conquit à son tour par son luxe, par ses arts, par ses lettres, en sorte qu'aucun pays, même l'Asie au temps de Crésus, ne connut un luxe aussi grand que Rome. Mais l'art et l'industrie n'étaient pas aux mains des Romains : ils combattaient, enlevaient et pillaient; ils se dépensaient en disputes au Forum; mais les artisans appartenaient à l'Étrurie ou à la Grèce, et sous la République comme sous l'Empire, ce furent des étrangers qui pratiquèrent l'orfèvrerie et le travail des bijoux.

(*La fin prochainement.*)

Pierre gravée antique.

ORFÈVRERIE (XVIIIe SIÈCLE)



BIBLIOGRAPHIE

Le Salon-Artiste 1886 (2e année). — Album grand in-8°, contenant 200 dessins originaux d'après les œuvres exposées, exécutés exclusivement par les artistes pour cet ouvrage ; avec une couverture en deux tons, dessinée par M. Luc-Olivier Merson. Quantin, éditeur.

Les collaborateurs du *Salon-Artiste* ont donné exclusivement à ce recueil les dessins de leurs œuvres exposées. Le défaut de place ne nous permet pas de dresser ici la liste complète des signatures que nous relevons sur ces dessins ; nous nous contenterons d'en citer quelques-unes : Émile Adan, Barrias, Bernier, Bouguereau, Cain, Dantan, Dubufe, Dupré, Flandrin, Geoffroy, Gilbert, Girardet, Hanoteau, Harpignies, Jeanniot, Lalanne, Lansyer, Jean-Paul Laurens, Jules Lefebvre, Hector Le Roux, Maignan, Adrien Marie, Mazerolle, E.-René Ménard, Luc-Olivier Merson, Puvis de Chavanne. Comme on le voit par cette énumération, les dessins du *Salon-Artiste* sont de nos principaux peintres et sculpteurs, et un tel groupement donne à cet album une valeur artistique sans égale.

Le format, petit in-4°, dépasse de beaucoup les dimensions ordinaires des catalogues et livrets qui paraissent chaque année ; les reproductions, exécutées dans les ateliers de gravure de la maison Quantin, sont d'une exactitude et d'une netteté remarquables ; on en peut juger par celles des gravures que nous reproduisons dans ce numéro et qui ont été obligeamment prêtées par l'éditeur.

Toutes ces conditions réunies ne peuvent manquer d'attirer l'attention des amateurs, et nous félicitons vivement les auteurs et éditeurs de leur heureuse collaboration.

LE PRIX DE COURSE DU JOCKEY-CLUB : « LA REVANCHE DE PSYCHÉ ».

Chaque année le Jockey-Club offre, parmi les prix des courses de chevaux au printemps et à l'automne, deux coupes d'argent, et ce fut longtemps l'usage dans l'aristocratique société de mettre au concours les modèles de ces objets d'art.

C'est ainsi qu'ont été faits quantité de vases, de groupes, de figurines, de buires, de plateaux, de coffrets qu'ont signés Froment-Meurice, Christofle, Odiot, Falize, Marrel, Barye, Fannière, Jarry, Vechte, Gilbert, Cain, Mène, Deloye, etc. ; mais depuis quarante ou cinquante ans que ces concours ont lieu, on s'en était lassé, les artistes se refusaient à y prendre part et on n'apportait plus aux salons du cercle que des projets médiocres, esquisses ou maquettes de sculpteurs et d'orfèvres inconnus.

C'est pourquoi les membres directeurs de la Société d'encouragement ont renoncé à proposer ces concours et ont résolu de s'adresser directement à l'artiste : quand on a notre admirable école de sculpture, quand on peut choisir entre dix orfèvres, pourquoi courir les chances mauvaises d'un concours ?

Déjà la Société avait demandé à Frémiet et à Saint-Marceau des modèles ; cette année, c'est à Barrias et à Mercié qu'elle s'est adressée ; Bapst et Falize d'une part, Christofle de l'autre ont accepté de traduire les œuvres de ces artistes, de les fondre en argent, de les ciseler.

Nous donnons ici un croquis de la « Coupe », prix de la course courue le 11 avril dernier, et gagnée par « The Condor », appartenant à M. de F. Martin.

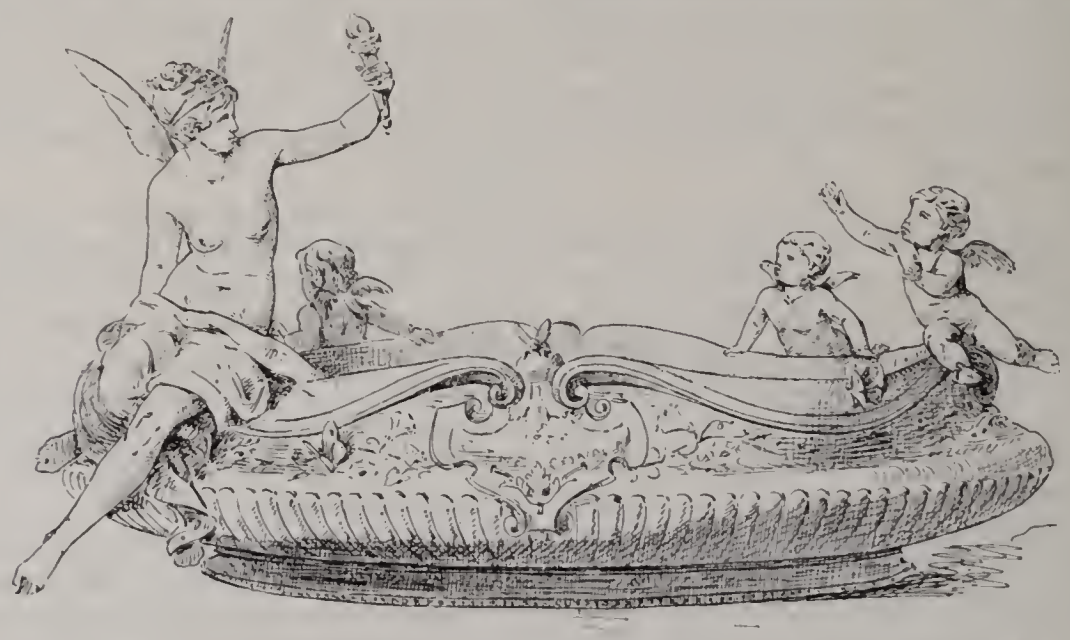
C'est une corbeille d'argent, destinée à recevoir des fleurs et à former le centre d'un surtout de table. La vasque est d'argent repoussé, ornée de gaudrons, d'ornements et de cartouches où sont inscrits les titres du vainqueur et la date de la course.

Sur ses bords sont groupées de gracieuses figures, dont l'invention dit bien le goût ingénieux de l'artiste : une svelte figure de femme, demi-nue, élève un flambeau vers lequel se précipitent éblouis des Amours et des papillons; les pauvrets s'y brûlent les ailes, et nous signalons comme un petit chef-d'œuvre la figure d'enfant qui est au revers de la corbeille, un Amour retombé à terre, déconfit, effaré, les ailes roussies; nous voudrions que Barrias le refît en marbre à grandeur nature. Quand nous lui avons demandé de baptiser son œuvre, l'artiste nous a répondu que c'était la « Revanche de Psyché », et c'est bien, en effet, la spirituelle contre-partie de la fable.

MM. Bapst et Falize ont traduit, en bons orfèvres qu'ils sont, les modèles du sculpteur, et voilà de l'art moderne comme nous en voudrions voir souvent, sans pastiche, sans aucune des plates et banales imitations des styles anciens.

Est-ce le commencement d'une réaction souvent réclamée et trop longtemps attendue? Nous en saurions gré au bon goût et à l'initiative des membres de la commission choisie à cet effet dans le Jockey-Club et qui sont, croyons-nous, M. le prince d'Aremberg, M. le baron Gustave de Rothschild et M. le baron Schickler; ils auraient ainsi indiqué la voie à suivre aux amateurs riches et aux gens de grand goût et présidé à l'union de nos grands artistes et de nos grands industriels.

Il appartenait à notre *Revue* de signaler ce petit fait, qui peut avoir de précieux résultats.



Coupe donnée en prix par le Jockey-Club aux courses de printemps 1886. Sculpture de M. Barrias; orfèvrerie de MM. Bapst et Falize.

L'heureux gagnant, M. de F. Martin, qui fait partie de la riche colonie étrangère fixée à Paris, conservera et transmettra cette œuvre d'art à laquelle la signature du sculpteur et les poinçons de l'orfèvre promettent pour l'avenir une valeur décuple : car c'est placer son argent à gros intérêts que d'en faire vivre les artistes de son temps, et c'est ce que savaient faire au dernier siècle ceux qui demandaient aux Germain et aux Gouthières des pièces d'argenterie et des ciselures qu'on revend à poids d'or aujourd'hui. V. Ch.

Le rédacteur en chef gérant : Victor Champier.

COULOMMIER. — IMPRIMERIE P. BRODARD ET GALLOIS.

Fig. 1. — Tête d'Hathor, la Vénus égyptienne, servant de chapiteau de colonne dans certains edifices d'Égypte.

LA SESSION NORMALE DE 1886-1887

On sait que chaque année a lieu à l'École des Beaux-Arts de Paris une « SESSION NORMALE » *qui a pour objet de préparer les candidats au diplôme de professeur de dessin à subir les examens institués pour l'obtention du certificat d'aptitude à cet enseignement dans les établissements universitaires.*

Durant cette session, qui, cette année, a duré du 26 avril au 1er mai, des conférences sont faites par des professeurs, des architectes, etc., désignés par le ministre, conformément aux programmes arrêtés.

Nous donnons ici la remarquable conférence prononcée par M. Edmond Guil-

laume, architecte du musée du Louvre, en l'accompagnant des reproductions de moulages et dessins qui ont servi aux démonstrations faites par l'orateur à ses auditeurs de l'École des Beaux-Arts.

CONFÉRENCE SUR

L'HISTOIRE DE L'ART ET DE L'ORNEMENT

Par M. Edmond GUILLAUME[1]

Mesdames, Messieurs,

L'histoire de l'Ornement peut être considérée, d'une manière générale, comme l'histoire de l'Architecture; l'une et l'autre se confondent dès l'origine et se suivent dans leurs développements. C'est pour cette raison qu'un architecte vient analyser devant vous les grandes lignes de l'histoire de l'Ornement, si intimement liée à l'histoire de l'Architecture.

Nous n'avons pas à chercher les origines de l'Ornement : il commence avant l'histoire. L'homme primitif qui a construit le premier abri a obéi à un besoin matériel, celui de se protéger contre les intemperies et contre toute attaque; mais il a cherché ensuite à embellir cet abri, et, en ce faisant, il a obéi à un besoin moral, inné dans l'homme : l'aspiration vers le beau.

En façonnant un vase avec de l'argile, ce même homme se souvient des formes que les plantes, les fleurs, les fruits lui ont présentées, et, en les modifiant plus ou moins, il atteint le but qu'il s'est proposé. Le rêve qu'il poursuit est idéal, comme on l'a très bien dit, mais le moyen qu'il emploie pour y arriver est l'imitation d'une chose réelle. Le même écrivain auquel j'emprunte cette pensée a défini l'Art : « une aspiration vers une beauté inconnue qui s'exprime par l'imitation de formes connues ». Ce qu'il a dit de l'Art en général s'applique particulièrement à l'Ornement.

L'Ornement, véritable hors-d'œuvre, si l'on veut, appliqué sur tous les ustensiles, sur toutes les constructions dont nos besoins matériels nous obligent à nous entourer, semble une sorte de protestation de l'esprit qui veut nous rappeler à de plus nobles besoins, et ne nous permet pas de satisfaire aux premiers en négligeant ceux-ci. Voyez les instruments les plus grossiers des sauvages, de ces hommes dont la vie est si dure et les appétits intellectuels si bornés! Il a fallu plus de peine pour les décorer que pour les mettre en état de servir.

Le germe de l'Art se retrouve dans tous les temps et chez tous les peuples; mais il se développe ou demeure condamné à l'immobilité, à la stérilité, selon le génie des races diverses et les conditions morales et matérielles ou s'exerce leur activité.

La race grecque a été, vous le savez, privilégiée entre toutes. C'est à elle que nous

1. Le but de cette conférence, en quelque sorte improvisée, était de réunir, pour les candidats de l'Enseignement du Dessin, les notions et les documents sur l'histoire de l'art et de l'ornement qui se trouvent dans un grand nombre d'ouvrages difficiles à se procurer et que l'on rencontre rarement en province. J'ai fait un grand nombre d'emprunts à ces ouvrages et je me fais un devoir de les citer ici : *Histoire de l'Art dans l'Antiquité*, par G. Perrot et C. Chipiez; *Histoire des Beaux-Arts*, par René Ménard; *Histoire de l'Art grec avant Périclès*, par Beule; *Histoire de l'Art monumental*, par L. Batissier; *Études d'Architecture en France*, par L. Vaudoyer et A. Lenoir; *Traité d'Architecture*, par L. Reynaud.

devons la science des proportions, la beauté et l'unité de l'ensemble, le choix admirable des détails, la perfection dans l'exécution, tout ce qui constitue la création, l'originalité vraie, en un mot tout ce qui constitue le génie. Le grand Art européen commence avec les Grecs.

Comment l'Art grec a-t-il commencé lui-même? — Il est impossible de marquer dans l'histoire l'époque où un art finit, ou un autre art commence. Les liens qui unissent des peuples plus ou moins voisins et des civilisations à peu près contemporaines sont nombreux presque autant qu'invisibles. On en trouve des indices; il est plus difficile d'en démontrer l'existence.

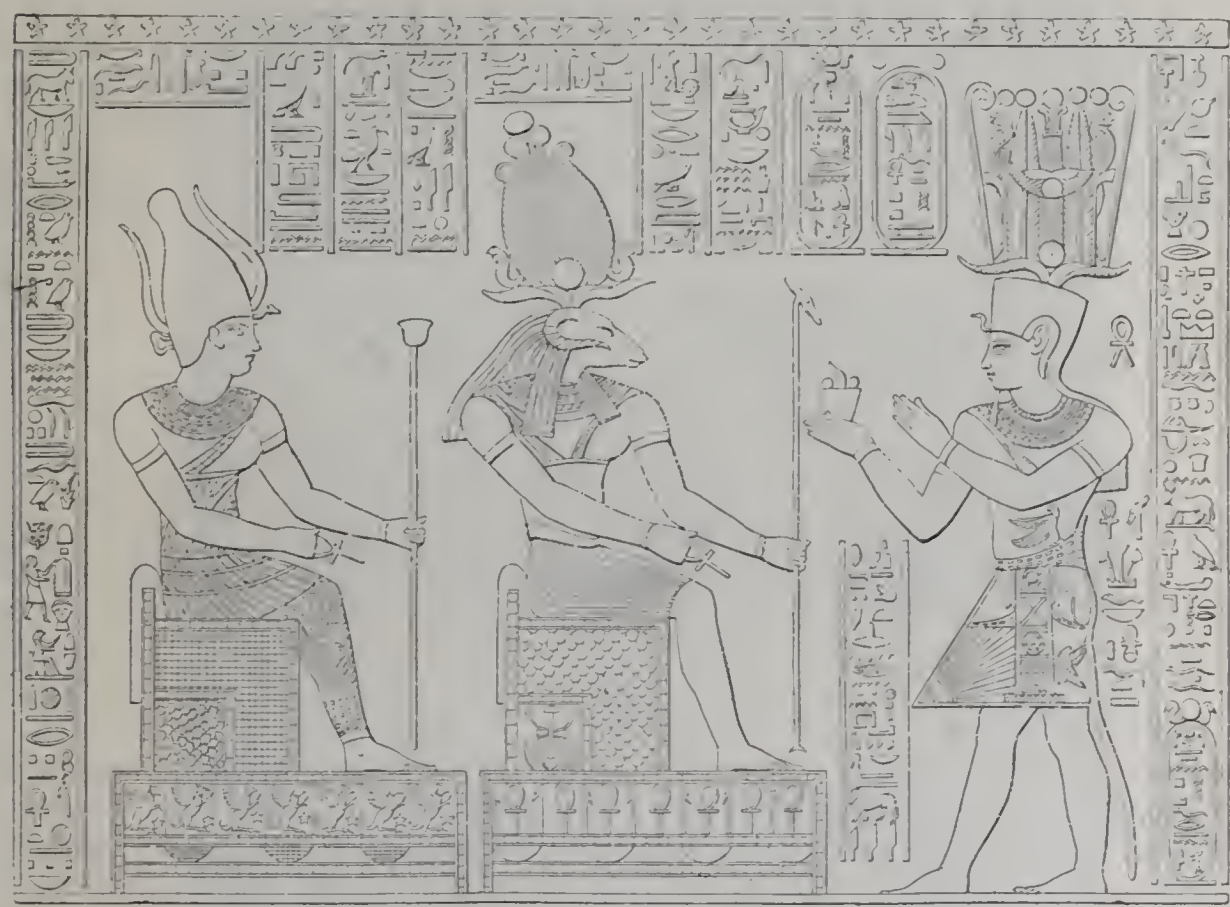


Fig. 2. — Bas-relief du temple de Philæ.

Les Grecs, par mépris pour les autres nations, ou par amour pour leur propre gloire, ont nié, en général, leur parenté avec l'Orient : ils se sont attribué toutes les inventions, tous les progrès; ils ont voulu être le principe de toutes choses et l'aurore même de l'humanité. Aujourd'hui, les découvertes de l'Archéologie sont telles qu'on ne les croit plus. La filiation des formes est établie et nous savons que l'Egypte et l'Asie ont servi souvent de modèles aux artistes grecs primitifs.

On a longtemps placé ces origines en Égypte exclusivement. D'autres auteurs, plus récents, n'ont voulu les voir qu'en Assyrie; nous croyons que l'une et l'autre de ces deux grandes civilisations ont fourni à la race grecque des éléments qu'elle a su développer et amener à leur perfection.

Un peuple intermédiaire, peuple de navigateurs, de fabricants et de commerçants, les Phéniciens, qu'on a appelés *les Anglais de l'antiquité*, ont aidé à cette diffusion. Les objets fabriqués et répandus par eux dans tout le monde alors connu présentent souvent le mélange des styles égyptien et assyrien.

Certains éléments asiatiques, sous l'influence du génie grec, ont constitué l'ordre ionique; nous verrons en Egypte le proto-dorique, et le principe de l'ordre corinthien peut se rattacher certainement aux principes de la décoration égyptienne, qui emprunte tant de détails à la nature végétale.

Nous dirons donc quelques mots des ancêtres de l'Art grec, en commençant par l'Égypte.

Sous le rapport de l'Art, l'histoire de l'Egypte peut être divisée en quatre périodes principales. La première comprend les plus anciennes dynasties jusqu'à la XIIe; la deuxième comprend le temps pendant lequel les Hycsos ont maintenu leur domination barbare sur l'Égypte; la troisième commence avec le premier roi de la XVIIIe dynastie, qui chassa les étrangers, et se termine à la conquête macédonienne. Enfin, à la quatrième période se rattachent les monuments construits sous le règne des Ptolémées et dans les premiers siècles de l'Empire romain.

L'Egypte fut séparée, très anciennement, en deux royaumes : celui du Nord ou Basse-Égypte, et celui du Sud ou Haute-Egypte, la première comprenant tout le Delta et la

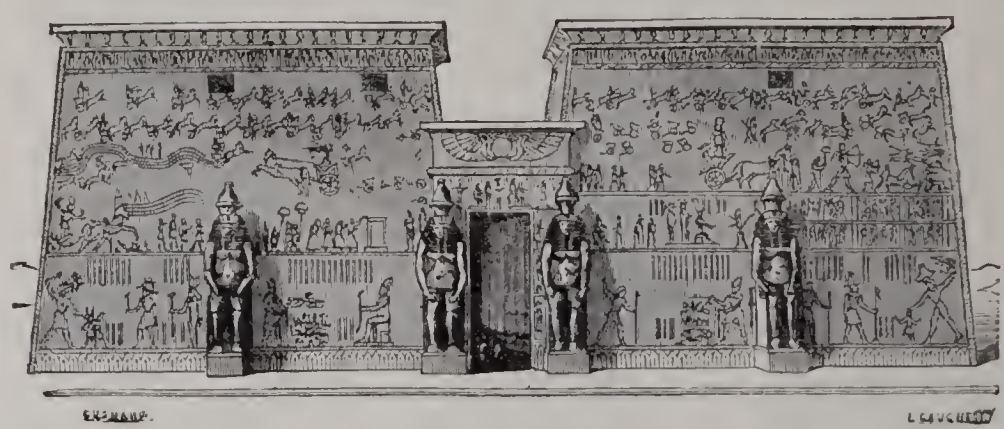


Fig. 3. — Vue extérieure d'un temple égyptien.

deuxième depuis la pointe du Delta jusqu'à la première cataracte. Cet état de choses dura assez longtemps pour laisser des traces ineffaçables dans la langue officielle. Les souverains qui ont réuni sous leur sceptre le territoire tout entier sont toujours appelés seigneurs de la Haute et de la Basse-Égypte. Ils portent en tête deux couronnes, dont chacune indique la domination exercée sur une des deux grandes portions du royaume-uni. Celle du Midi, sorte de mitre, est nommée *Couronne blanche*, à cause de la couleur dont elle est peinte; et celle du Nord, pour le même motif, *Couronne rouge*. Ajustées l'une à l'autre, elles forment la coiffure royale complète, qu'on appelle le *pschent*.

Les pyramides de Sakkarah et de Dashour sont attribuées à des princes de la IIIe dynastie, celles de Ghizeh seraient l'ouvrage de roisde la dynastie suivante, que certains égyptologues font remonter à plus de cinq mille ans avant Jésus-Christ. Les chambres sépulcrales de Sakkarah et de Ghizeh appartiennent à la même période, ainsi que le temple d'Amachis près du grand Sphinx. Les grottes de Beni-Hassan datent de la XIIe dynastie.

La deuxième période ne comprend aucun monument et correspond à l'occupation du pays pendant cinq cents ans par ce peuple de barbares venus de l'Asie occidentale, qui s'empara de la vallée du Nil et démolit les temples. Avec la XVIIIe dynastie commence la troisième période de l'histoire de l'Art égyptien. Quand Aménophis Touthmosis eut complété l'œuvre de la délivrance de son pays, il rétablit le gouvernement égyptien sur ses anciennes bases, et de nouveaux édifices s'élèvent de toutes parts, imposants et magnifiques. Les types de l'Art pendant cette période sont la porte orientale de Karnac, le palais de Louqsor, les

six grandes chambres et le petit sanctuaire d'Abydos, la grande salle hypostyle de Karnac et le palais de Medinet-Abou. Puis le temps des désastres recommence pour l'Egypte. Vaincue et subjuguée par le roi d'Éthiopie, soumise ensuite deux fois au joug de la Perse, elle devient, en trois cent trente-deux avant Jésus-Christ, une des provinces du vaste empire d'Alexandre le Grand. — Il est inutile de parler ici de la quatrième période.

Les colonnes existent dans l'Architecture égyptienne. On peut les diviser en plusieurs genres. Il y en a de parfaitement cylindriques, c'est-à-dire qui ont le même diamètre du haut jusqu'en bas. Celles dont le diamètre varie sont plus communes. Il y en a où l'on

Fig. 4. — Type de la statuaire égyptienne. (Statue de Chephren.

reconnaît facilement une représentation du tronc du palmier; elles sont renflées à la partie inférieure et le fût est conique dans le reste de sa hauteur. Souvent la partie supérieure paraît représenter un faisceau de tiges retenues par quatre ou cinq anneaux. Il y a enfin des colonnes qui sont coniques, comme dans les ordres grecs, c'est-à-dire qui offrent un diamètre plus grand vers la base que vers le chapiteau. Les fûts des colonnes sont quelquefois monolithes, mais le plus souvent composés de plusieurs tambours couverts de sculptures et rehaussés de couleurs. Leur base est très simple, c'est tantôt un disque circulaire, tantôt une sorte de coussin également circulaire. Les chapiteaux peuvent être divisés en deux genres principaux : les uns ressemblent à un bouton, tronqué par le haut et surmonté d'un dé carré ou abaque, assez large; les autres offrent une imitation du calice d'une fleur de lotus ou de papyrus et sont couronnés par un dé plus étroit; la

circonférence du calice est circulaire ou découpée de lobes convexes formant une série de pétales. Leur surface est recouverte d'ornements divers, tels que des feuillages de palmier ou de plantes aquatiques. Ces sculptures sont peintes de couleurs très vives. Ces deux sortes de colonnes sont des imitations évidentes de la plante du lotus et du palmier.

Une autre classe de colonnes que l'on trouve dans les plus anciens monuments de l'Égypte sont des colonnes qui présentent douze ou seize faces longitudinales et qui, au lieu de chapiteau, sont couronnées d'un simple abaque. On y a vu le type primitif de l'ordre grec dorique, et on les a désignées sous le nom de proto-doriques. On les voit dans les hypogées de Beni-Hassan, à Amada, à Karnac, etc. Une variété de chapiteaux fort remarquables qu'on observe dans plusieurs édifices, sont ceux qui présentent sur chaque face une tête d'Hathor, la Vénus égyptienne, en relief (voy. fig. 1).

Les grands édifices de l'Égypte, temples ou palais, sont construits à peu près sur le même plan. Les parties essentielles des uns et des autres consistent en une suite de portes magnifiques, ou pylônes, accompagnées d'obélisques, précédées d'avenues de sphinx ou de béliers, suivies de cours entourées de portiques, de salles dont le plafond est soutenu par un nombre plus ou moins considérable de colonnes, et dans la réunion de chambres plus petites, ayant diverses destinations. Leur décoration même ne diffère pas : ce sont toujours de vastes scènes guerrières ou religieuses, sculptées en bas-relief, d'un style et d'une composition uniformes (fig. 2). En général ces sculptures, à l'extérieur, sont en relief dans le creux ; à l'intérieur des édifices, elles sont tout à fait en bas-relief. Il faut aussi noter que dans ces monuments les pièces diminuaient d'étendue à mesure qu'elles approchaient du fond de l'édifice. L'inclinaison que présente la face extérieure des murs fait que toutes ces constructions ont l'apparence d'une pyramide tronquée (fig. 3).

On a appelé *Spéos* les sanctuaires creusés dans le flanc des montagnes, comme aux temples d'Ipsamboul. Les tombeaux ainsi creusés s'appellent *hypogées*.

Je n'ai pas à vous parler ici de la statuaire égyptienne : son caractère le plus accentué est, vous le savez, la raideur. Cette raideur résulte du rôle secondaire que la sculpture jouait dans l'Architecture égyptienne, comme dans l'Architecture de tous les peuples de la haute antiquité. L'Architecture est un art concret, qui contient en lui les germes de la peinture et de la sculpture. Ces deux éléments de l'architecture ne s'en sont separés qu'à la longue pour devenir des arts indépendants. Ils n'étaient dans le principe que des arts décoratifs. Ceci nous explique pourquoi les œuvres les plus anciennes de sculpture statuaire sont toujours dénuées de mouvement et de vie : destinées à orner un édifice, dont elles étaient une partie intégrante, elles devaient participer à son immobilité (fig. 4).

Comme la statuaire, la peinture n'a jamais été en Égypte qu'un art secondaire, un complément de l'art architectural. Elle a toujours appelé la sculpture à son aide, demandant au ciseau d'indiquer le modelé que le pinceau était impuissant à rendre. A toutes ces époques, on a employé pour les sculptures extérieures un relief ménagé dans l'épaisseur de la pierre, ne faisant pas saillie sur le nu du mur. Le tableau une fois sculpté, on le peignait.

Dans la décoration coloriée dont l'Égypte couvrait toutes les surfaces de ses édifices, la figure humaine et celle des animaux jouaient un rôle plus important et occupaient plus d'espace qu'elle ne l'a fait chez aucun autre peuple. Les plafonds mêmes des hautes salles hypostyles étaient le plus souvent peints en bleu, rappelant ainsi le ciel ; on y voyait voler, au milieu d'un semis d'étoiles dorées, de grands vautours aux ailes éployées.

A côté de la sculpture et de la peinture qui s'attachent à représenter la forme vivante, il y a ce que l'on peut appeler la peinture d'ornement, qui couvre et qui pare de ses dessins multicolores toutes les parties de la surface que n'occupe pas la figure. Ce sont les *damiers*, qu'affectionne la décoration de l'ancien Empire, les *méandres* que nous retrouverons sur-

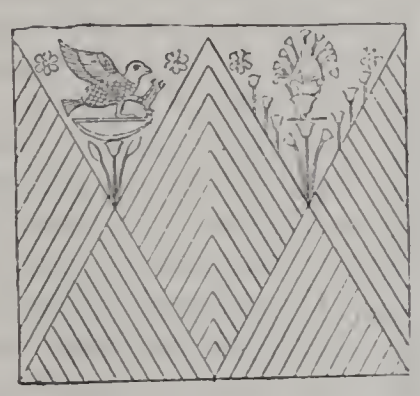
tout chez les Grecs, ainsi que d'élégantes *rosaces*, des lignes ondoyantes qui s'enroulent en *volutes* ou se déroulent en *spirales*, espèces de *postes* qui encadrent des lotus ou des rosaces; enfin nous trouvons jusqu'au *bucrane*, ou tête desséchée du bœuf, qui joue un grand rôle, plus tard, dans l'Architecture des Grecs et surtout des Romains.

J'insiste à dessein sur ces dénominations d'ornements égyptiens : damiers, méandres, rosaces, spirales, volutes, postes, etc., parce que nous les retrouverons à toutes les époques et chez tous les peuples qui vont suivre.

A ces ornements empruntés aux combinaisons géométriques ou dérivés de la flore locale se mêlent souvent des symboles divers : c'est le scarabée, c'est le disque couronné de serpents, au centre d'une grande paire d'ailes largement étendues; c'est à peu près le globe ailé qui décore les grandes corniches à gorge, ornées de *canaux*. Dans celui-ci, le disque, qui figure le soleil, se détache en rouge sur des ailes vertes; celles-ci ressortent sur un fond de bandes alternativement rouges, blanches et bleues.

EDMOND GUILLAUME.

(*A suivre.*)



architecture de M. Lheureux
(Salon de 1886)

LES ŒUVRES DÉCORATIVES AU SALON DE 1886

II
LA SCULPTURE

La revue des œuvres décoratives sculptées peut être rapidement faite. Une promenade de quelques instants dans la nef du Palais de l'Industrie suffit pour renseigner celui qui cherche à découvrir les tendances, à caractériser la production. Bustes et statues abondent. Il a fallu, cette fois, établir des rangées supplémentaires de socles. Il n'y a qu'à passer rapidement devant les alignements de ces têtes qui, pour la plupart, ne pensent ni ne voient.

On est convaincu bientôt que les sculpteurs, comme les architectes, d'ailleurs, ont à peu près complètement abandonné la décoration intérieure des appartements. C'est à peine si l'on peut découvrir le modèle en plâtre d'une *Cheminée* de M. Gustave Chéret : une joueuse de violon, assez bien drapée, le visage joli, assise sur un socle, dans l'attitude connue. Et c'est tout. Il n'est guère facile de faire figurer dans les œuvres décoratives les animaux insuffisamment doués de vie nerveuse par ceux qui essayent de se partager le domaine de Barye, peuplé de formes bondissantes, hurlantes, griffantes, dévorantes. Quelques-unes de ces œuvres iront pourtant décorer des vestibules, des hauts d'escaliers, des pelouses de jardins ou des allées de parcs. Il en sera ainsi évidemment pour *Tigre et tigresse*, de M. Ch. Valton; *Chevrette et Broquart au lancer*, de M. Du Passage; *Lionne rapportant un sanglier*, de M. Cain; *Chiens de relais*, de M. Camille Faté; *Harde de cerfs écoutant le rapproché*, de M. Le Duc. Peut-on aussi admettre dans cette nomenclature l'*Idylle*, de M. Joseph Lenoir, un Amour et une Jeune Fille, imitée des statuettes de Tanagra, se poursuivant autour d'un Bacchus indien? Il y a un peu de la grâce antique dans cet élégant pastiche, et les lignes se détacheraient bien sur les fonds de nos verdures. La porte mauresque par laquelle M. de Saint-Marceaux fait

surgir sa *Danseuse arabe* peut être aussi classée parmi les ornementations. Dans un milieu bien combiné, savamment encombré de tapis et de tentures d'Orient, la maigre fille qui fait songer à certains vers de Baudelaire, donnerait bien l'illusion de la danse voluptueuse qui lui fait le ventre saillant, qui lui tord la hanche, qui lui affine sa taille de serpent.

Il y aurait une étude spéciale à faire sur la décoration des places publiques; qu'il suffise donc, cette fois, d'énumérer les statues de *Vercingétorix*, du *Cardinal Régnier*, de *Diderot*, de *Étienne Dolet*, de *Louis Blanc*, de *Jeanne Darc*, du *Connétable de Montmorency*, de *Louis-Philippe* et de la *reine Marie-Amélie*. — Les bas-reliefs et les hauts-reliefs sont plus nombreux. Le *Tombeau de M. et Mme L...*, de M. Leguent, est fréquenté par l'éternelle figure voilée, et l'*Hommage à Félicien David*, de M. Paul Aubert, reproduit l'habituel geste qui tend une branche de laurier vers un médaillon. M. Lombard a envoyé de la villa Médicis un bas-relief en plâtre : *Apollon et Marsyas*, de jolies lignes bien filées; mais il n'a pas rajeuni le mythe; le satyre est un trop ordinaire vieillard, ne fait pas assez songer à la bestialité rusée des chèvre-pieds. Le haut-relief de M. Heller : *En vendanges*, ne forme qu'un bloc; il ne circule aucun air autour des membres; les personnages gênés, accablés sous le poids de trop nombreuses grappes de raisin, ne sont séparés par aucun de ces vides qui font valoir les mouvements et les modelés. Mme Marie Cazin a su, au contraire, éviter ces amalgames; ses *Trois Évangélistes* détachent délicatement sur les fonds leurs attitudes de figures de rêve.

La mort de Victor Hugo a inspiré trois projets de tombeaux. Dans celui de M. Darbefeuille : *La Muse remontant aux cieux, le dernier chant*, la Muse semble plutôt tomber que s'élever, et les trois têtes superposées de l'enfant, de Hugo et de la femme ailée s'étagent désagréablement pour l'œil. M. Lucien Pallez, lui, a représenté Victor Hugo sur son lit de mort, et l'a entouré, un peu arbitrairement, de tous les génies qu'il a cru similaires : Dante, Virgile, Eschyle, Shakespeare, Euripide, Homère, Corneille, Molière. Il y en a peut-être là quelques-uns qui ne devraient pas y être, et d'autres qui sont omis sans raison. C'est peut-être trop se hâter pour des hommages venus de si loin, et pour un classement définitif. Les portraits sont, d'ailleurs, discutables. La Poésie, le Drame, la Comédie, l'Immortalité, d'autres figures encore avec celles-là, sont assez bien groupées, mais lourdes d'aspect, et il est à peu près impossible de les distinguer les unes des autres. Il faudra un peu éclaircir le fouillis produit par la figure qui tombe en travers de Pégase; c'est véritablement à ne pas se reconnaître dans cet amas de pieds, d'ailes et draperies. Reste M. Dalou, qui a envoyé un *Projet de tombeau à ériger au Panthéon*. Hugo repose sur un lit couvert de fleurs et de palmes; au-dessus du lit s'arrondit un arc soutenu par des colonnes corinthiennes. C'est une ébauche à peine indiquée. On peut pourtant dès à présent en louer la sage ordonnance, le rayonnement de soleil fait autour de la tête du mort, les figures douloureuses ébauchées sur le fond, le galop du Pégase placé au sommet, les deux groupes : Eviradnus et Quasimodo, qui flanquent l'arc triomphal, le drap ample et bien jeté qui recouvre le cadavre. — Mais il est permis de demander compte à M. Dalou de l'inspiration italienne d'où procède ce tombeau. L'arc, fait pour s'ouvrir sur le plein ciel, gagne-t-il à être ainsi, contrairement à toute raison, plaqué sur le mur d'un temple?

Il est de toute justice d'ajouter que M. Rodin, qui n'a rien exposé cette année, prépare, lui aussi, un projet pour le tombeau du poète qui dort au Panthéon.

III

L'ARCHITECTURE

Il semblerait que c'est maintenant, à propos des œuvres d'architecture exposées au Salon, qu'une étude de la décoration moderne pourrait surtout être entreprise. Le monument bâti

pour contenir, accrochées à ses murailles, enclavées dans ses cours, encastrées par ses façades, les toiles des peintres, les statues et les sculptures en bas-relief des sculpteurs, ce monument doit, tout d'abord, être la complète expression artistique d'un peuple et d'une époque. A chaque civilisation nouvelle il faut comme un nouvel arpentage du sol, comme un inventaire des matériaux. La part du passé est à faire, très respectueusement, mais très nettement. Certes, il faut admettre, pour les chefs-d'œuvre bâtis par ceux qui ont vécu avant nous, tout l'espace, tous les soins qui vont avec les concessions à perpétuité pieusement accordées; les pics et les marteaux des bandes noires sont de misérables et vils instruments, trop souvent maniés encore aujourd'hui. Les vieilles pierres ne doivent pas plus être démolies que les livres ne doivent être brûlés. Mais, ceci dit, n'apparaît-il pas que nul rapport ne peut exister entre l'art d'hier et l'art de demain? L'art d'hier n'est grand et admirable que parce qu'il a rompu, lui aussi, avec l'art de la veille. L'humanité vivante ne peut s'acharner à ressusciter l'humanité morte. Quelques efforts qu'elle y dépense, elle ne pourra, d'ailleurs, y parvenir. D'avance, il peut être prédit que le but ne sera jamais atteint. Passer son temps à imiter est la basse occupation des époques de transition, sans désir et sans passion, plus nulles, plus haïssables que les époques de décadence. Les temples écroulés, les cathédrales rongées par la rouille des mousses parasites, les tours démantelées, les pierres effritées, les inscriptions tombales ou manquent des lettres, sont faits pour la rêverie des historiens et des philosophes et non pour servir de modèles aux artistes. Chaque siècle doit apporter sa formule. Le siècle révolu ne doit que l'exemple de son originalité.

Il est difficile, après ce préambule, de donner des œuvres exposées cette année des explications louangeuses. Il est difficile même de séjourner longtemps dans les deux salles et dans la partie de la galerie dont la solitude sert de thème perpétuel aux plaisanteries faciles. La critique ne trouve pas son compte dans cette agglomération vraiment par trop considérable de copies et de pastiches. Par contre, les quelques chercheurs qui persistent à exposer peuvent se plaindre, et avec juste raison, que leur effort n'est pas suffisamment commenté et mis en lumière. N'est-il pas fort possible qu'un courant nouveau, vraiment national, pourrait être créé, si quelques études, quelques discussions, quelques vives polémiques même s'engageaient autour des vieillots et académiques recommencements, autour des essais et des trouvailles. — On peut donc refaire les exposés et renouveler les querelles.

A première inspection, rien que par les aspects généraux, par l'identité des lignes, on s'aperçoit que l'École règne encore en maîtresse, et que les architectes dits Romains sont en majorité. Le type habituellement admis, c'est la Maison-Carrée. La colonne est employée partout et toujours, à tort ou à raison. Le chapiteau est ordinairement dorique, ionique ou corinthien, rarement toscan ou composite. Tout est calculé, compté, mesuré d'avance sans qu'un écart soit possible, sans que l'imprévu vienne déranger une combinaison. La longueur, la largeur, la hauteur des différentes parties de l'édifice sont établies d'après des proportions invariables, banales et usées comme des modèles d'écriture. Les dimensions d'une colonne étant données, on peut dire, sans une erreur d'un centimètre, ce que seront l'architrave et l'entablement, la frise, la corniche et le fronton. Il ne s'agit plus des nécessités d'atmosphère, des conditions de vie sociale, supérieurement comprises par les architectes de l'antiquité. Ce n'est plus aujourd'hui qu'une question de règle et d'équerre. L'humidité de notre air désagrégeant la pierre, on découpera, on trichera, on obtiendra les effets d'ensemble par des armatures de fer cachées. Le fronton qui doit dessiner exactement le toit, servira à tous les usages, deviendra un dessus de porte, sera appliqué sur un fond. La corniche, détournée de son rôle, sera employée à tout hasard, comme un ornement sans utilité. Ce n'est même pas de l'art grec, si facile aux adaptations, si habile, si souple, qu'on s'inspire. Cet art-là n'a pas encore la rigidité de règles nécessaire; il admettait que les propor-

tions fussent brisées par l'élargissement d'une porte, que la base des colonnes fût grossie et que le sommet subît une inclinaison, que les allées de colonnes fussent plantées obliquement pour que le regard en enfilât la perspective entière. Non, c'est l'art romain qui est proclamé impeccable et immuable. C'est cet art, qui a eu sa raison d'être, cet art des durs faiseurs de

Restaurant construit par M. Lheureux, architecte, sur le quai de Bercy (Salon de 1886).

routes et d'aqueducs qui ont militarisé la grâce de l'Attique, c'est cet art d'ingénieur qui inspire les Français de notre XIXe siècle. Quand une nécessité de coquetterie vient s'ajouter à ce respect d'écoliers, on enjambe quelques siècles, on va jusqu'à la Renaissance italienne, on mélange alors les styles et les époques, on recherche les impossibles mariages de lignes, on incruste des colonnes de temple dans des murs de cathédrale.

Il ne s'agit pas seulement des copies qui foisonnent — de l'Amphithéâtre romain et de la Maison-Carrée de Nîmes copiés par M. René Sergent — des aquarelles parfois étonnantes

de MM. Courtois-Suffit, Paul Renaud, Victor Hourlier, qui se sont ingéniés à reproduire les mosaïques, les détails de corniches de Pompéi, les décorations intérieures de Rome, de Florence et de Sienne — de la restauration, par M. V.-A. Blavette, de la salle d'initiation aux mystères d'Eleusis (Secos), restauration qui stupéfierait peut-être l'autre architecte, l'ancien, le vrai. Ce sont là des travaux de début, des notes de voyage. On sait que les professeurs se prononcent furieusement contre l'art dit « utilitaire », que les compositions des élèves sont mal classées lorsqu'ils se sont préoccupés de l'échappement de la fumée, de l'écoulement des eaux. Qu'on passe donc sur ces exercices qui ne sont que la continuation, devant le jury du Salon, des morceaux de concours élaborés en cellule. Mais qu'on regarde les plans, les vues d'ensemble, les détails, de la plupart des projets de réalisation pratique.

On sera stupéfait, — c'est l'École qui continue. Et il arrive que ceux qui n'ont pas eu de prix, ceux même qui n'ont jamais passé le seuil de l'École sont soumis et attentifs, autant que les lauréats. Qu'il s'agisse d'une maison particulière ou d'un établissement national, d'un tombeau ou d'un monument commémoratif, ce seront toujours les mêmes dispositions, les mêmes proportions, les mêmes ornementations. La tour du *Laboratoire de Zoologie marine, édifié à Endomme, près Marseille*, par M. Paugoy, reproduit bizarrement une colonne, avec son chapiteau servant de support à la plate-forme. M. Claude Giroux dessine, pour le vestibule de l'école des Beaux-Arts de Lyon, un *Monument à Philibert Delorme* qui prétend glorifier l'artiste français avec les lignes et les combinaisons de marbre rapportées employées en Italie. C'est encore en Italie que M. Charles Morice a trouvé les exemples de ses *Projets de monuments à adosser aux piliers du dôme du Panthéon :* il place Rabelais, Corneille, Voltaire, Hugo, sur d'odieuses cheminées ornementées de corinthien imitées des tombeaux des églises italiennes. Et c'est ainsi perpétuellement. Quel que soit le but à remplir, quels que soient le passé et les mœurs du pays où s'élèvera le monument, c'est toujours la même disposition de portes et de fenêtres, les mêmes niches à statues, les mêmes socles grecs portant des becs de gaz, les mêmes festons et les mêmes astragales. Regardez le projet de M. Émile Bertrand : *Conservatoire pour la ville de B... (Espagne)*. Regardez le *Palais Shahovskoy-Strechneff, à Moscou*, érigé par M. Saint-Ange. Regardez, enfin, le *Palais de Justice de Bucharest (Roumanie)*, de M. Albert Ballu. Et dites en quoi ceci est plutôt fait pour être le Palais de justice que le Conservatoire ou le Palais; en quoi ceci est espagnol, ou russe, ou roumain. Et M. Albert Ballu expose pourtant une copie très soignée de la *Mosquée de la Pêcherie (Djama-el-Djedid) à Alger!* N'a-t-il donc pas vu quelles raisons ont décidé les constructeurs arabes pour l'épaisseur des murailles, pour la percée des fenêtres? N'a-t-il donc pas vu le lien entre cette architecture extérieure et le pays du soleil? Et, s'il l'a vu, comment n'a-t-il pas cherché dans l'histoire et dans l'aspect pittoresque de la Roumanie des raisons aussi décisives pour construire un monument qui devrait être une œuvre d'art roumaine, et non une imitation du Palais de justice de Duc, qui est déjà une imitation.

Le même travail érudit de recherches, la même application au pastiche, constatés chez les architectes romains, se retrouvent dans l'école adverse, celle des architectes diocésains. Mais ceux-ci, au moins, n'ont pas été quérir leur idéal au delà des montagnes et des mers. Ils ne sont partis ni pour la Grèce, ni pour Rome : ils sont restés en France, aux XIVe et XVe siècles. Ils ont voulu retrouver l'art national; ils se sont consacrés, à la suite de Viollet-le-Duc, leur maître incontesté, à sauver les monuments du passé. L'art qu'ils pratiquent, quelques-uns avec une admirable science, est surtout un art de réparation, de reconstitution. On peut le voir, cet art, dans cette *Porte latérale sud de l'Église Saint-Eustache*, exposée par M. Paul-Emile Gout; dans cette crypte aux cercueils disposés en rayonnement, dessi-

née par M. Jean-Marie Boussard; dans la *Restauration d'une maison du* XVe *siècle, à Périgueux*, menée à bien par M. Marc-Martin Gonthier; dans le *Manoir des Talbotières, dit « Tour des gens d'armes », à Caen*, dont l'état actuel a été relevé par M. Henri Mercier; dans le *Bâtiment dit des Mâchicoulis au Puy-en-Velay*, réparé, d'après les indications de Viollet-le-Duc, par M. Petit-Grand, et surtout dans le *Relevé et Essai de restauration de l'hôtel de Bourgtheroulde, à Rouen*, superbe travail de MM. Albert-Jean Lafon et Alexandre Marcel.

Au moins, ici, nous sommes dans notre pays, sous notre ciel. L'agencement des portes, des fenêtres, des cheminées, des escaliers, des balcons, est combiné pour la facilité de notre vie usuelle. On devine la structure interne des logements à la simple inspection des murs. Les vastes toits en pente, les moulures tombantes, les escaliers extérieurs bien couverts, indiquent la prévision des neiges qui séjournent, des ondées de pluie qui occupent des journées entières. Là, dans ces constructions raisonnées, faites sur notre sol par des artistes et des ouvriers du pays qui *savaient* pourquoi ils disposaient de cette façon, et non de telle autre, les poutres et les moellons, il est évident qu'on doit trouver des indications précieuses, des points de repère d'une incontestable utilité. Mais, aussi, notre vie a changé. Nous ne sommes plus des mystiques épris des clairs-obscurs de l'art gothique. Les métiers ne s'exercent plus guère dans les étroites maisons des artisans. Les agglomérations d'individus, la démocratisation de la société, la possibilité d'employer des matériaux nouveaux, commandent une nouvelle architecture, moins en pittoresque et en dentelures, faite de grandeur et de simplicité, l'architecture de nos halles, de nos gares, de nos palais d'expotions, tout charpentés de fer, tout éclairés par les dômes et les murailles de verre.

Combien, cette année, se sont préoccupés de ces conditions? C'est cela surtout qu'il était intéressant de savoir. Hélas! l'examen n'est ni long ni encourageant. Tout ce qui n'est pas acquis à l'art classique est tâtonnant, irrésolu, incomplet. En ce pays d'administration et de récompenses officielles, les bons vouloirs sont en rapport avec les encouragements reçus. A quoi bon les hautes préoccupations, les découvertes difficiles, quand les plans sont faits et adoptés d'avance, quand les médailles et les commandes sont données ou à l'ancienneté, ou pour reconnaître la bonne exécution de programmes débattus par des chefs de bureaux!

Aussi, écoles de garçons, écoles de filles, lycées, casernes de sapeurs-pompiers, asiles d'aliénés, hospices, observatoires, mairies, bâtiments pour l'hospitalité de nuit, chalets au bord de la mer, abattoirs, bibliothèques, musées, distilleries, tout est du même style, tout semble fait, par ordre municipal, pour la même localité vague, par le même architecte. C'est perpétuellement la boîte de pierre, percée d'ouvertures, avec quelques moulures surajoutées. Sur quelques-unes, on met un clocher ou un belvédère; à d'autres, on ajoute un escalier; au-dessus de certains frontons, on incruste une horloge. Il est rare que les ornements soient motivés, que la façade accuse le plan, que la destination du monument soit écrite par chacune de ses parties. Comme si ce n'était pas surtout lorsqu'il s'agit d'architecture qu'il faudrait pouvoir se passer de catalogues, de légendes et d'inscriptions! Ce ne sont que lignes maigres, frontons superposés, fenêtres coupées par des rampes d'escaliers ou supportées par des vides, minces motifs de décoration qu'on oublie de répéter; s'il s'agit d'une fontaine, rien ne viendra dire les herbes mouillées, les joncs fleuris, les ruissellements d'eau. S'il s'agit d'un char de fête, ce char sera tourné au meuble Louis XIV. S'il s'agit de la décoration d'une promenade publique, il se trouvera quelqu'un pour demander l'installation de maisons de rapport sur la terrasse des Tuileries entre la Seine et le jardin. S'il s'agit d'une décoration d'appartement — et ces décorations sont rares au Salon, presque introuvables, — on se trouve en présence d'un bâtard mélange de

Louis XVI et de premier Empire, de surcharges de mauvais goût, de soubassements remplis par des enroulements de hasard, de chambres à coucher moresques. Il n'y a guère à citer que quelques coquettes ornementations de M. Cardelli : des dessins un peu enrubannés, un plafond à caissons.

Quelques maisons de campagne, ouvrages où le bois est adroitement mêlé à la brique et à la pierre, sont peut-être seules à retenir après tout ce dénombrement. La *Maison de campagne à Sannois*, de M. Coquelin ; la *Villa à Neuilly*, de M. Sauvestre; la *Villa*, de M. Menuel, ont des élégances savantes, des grâces ingénieuses jusque dans les communs. Il peut bien se faire qu'un peu du caractère de notre époque reste fixé par ces bibelots d'un charme éclectique indéniable.

Il faut encore signaler les détails bien mis en place du *Petit Lycée de Laval*, construit par M. Joseph Ridel, et l'effort vraiment très considérable de M. Victor-Pierre Cuvillier, qui a essayé d'approprier aux besoins modernes l'*Hôtel exécuté avenue de Wagram* avec toutes les courbes, les anses de panier, les volutes de la Renaissance. — Mais c'est surtout la construction de M. Lheureux qui doit arrêter l'attention. L'architecte de Sainte-Barbe expose un *Restaurant sur le quai de Bercy*, par lequel il a su se montrer résolument et intelligemment moderne. La disposition rectangulaire est claire et précise : on sait, à voir ces escaliers en dehors, ce toit avancé, ces terrasses, qu'on trouvera là abri et repos. L'ornementation, très détaillée, revêt presque complètement l'édifice. L'artiste a pu, en effet, faire servir à l'agrément de l'œil et à la satisfaction de l'esprit tous les matériaux employés : les entablements de fer rendent les plafonds apparents — les briques et les tuiles vernissées, les faïences et les émaux, défient l'humidité des pluies — les escaliers se dessinent sur le ciel comme des dentelles solides — un chat en terre cuite d'un joli mouvement ondule à l'un des angles du toit — des tuyaux de fonte courbés en arabesques servent à la descente des eaux — l'armature de fer qui tient la maison est visible. Rien n'est dissimulé des nécessités de l'habitation, tout concourt à l'effet d'ensemble de cette construction de si justes proportions, si exquise de mesure, qui, toute modeste, tout utilitaire de destination qu'elle est, vaut toutes les reconstitutions de temples et tous les édifices manqués des aspirants à l'Institut.

GUSTAVE GEFFROY.

Gargouille d'un restaurant construit sur le quai de Bercy, par M. LHEUREUX, architecte (Salon de 1886).

UNE CONFÉRENCE SUR LES BIJOUX

Par M. L. FALIZE

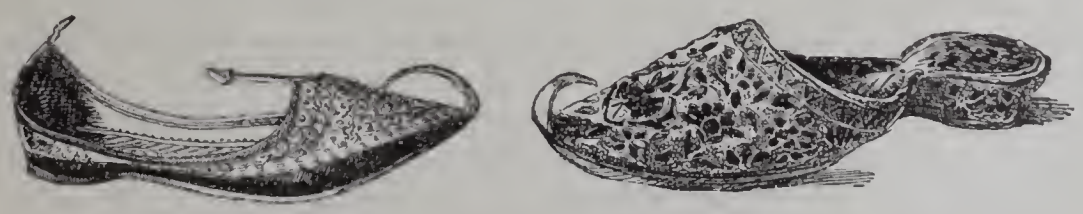
Suite.

III

Comment est né l'art de la bijouterie française? Les influences orientales. L'école flamande et l'école italienne.

Hâtons-nous, je m'attarde malgré moi. Nous franchissons les temps anciens sans avoir rien dit des barbares, dont la bijouterie cependant serait intéressante à connaître. Vous irez l'étudier à Saint-Germain dans l'admirable musée si merveilleusement classé qu'il est superflu de vous y conduire. Là, depuis le premier bijou, qui fut une dent, jusqu'à la fibule d'or et de cuivre émaillé, vous suivrez méthodiquement les progrès du bijou dans notre bonne vieille terre gauloise. Vous irez de l'âge de la pierre à l'âge du bronze, vous verrez se croiser, se heurter notre race à la race romaine, vous les verrez se fondre ensemble et l'art du bijou se mêler aussi.

Vous pourrez même, grâce à quelques échantillons empruntés à d'autres contrées et rapportés des grandes fouilles du Nord, du Centre et de l'Est de l'Europe, suivre par leurs parures, par leurs bijoux, par leurs instruments et leurs armes les grands courants barbares qui, de la Scandinavie, de l'Asie, des plaines du Danube, allaient descendre comme des torrents sur la Gaule et sur l'Italie.



Chaussures orientales ornées de perles.

Ah! je voudrais bien m'arrêter avec vous à étudier, sur les admirables documents que nous possédons, ces premiers siècles de notre ère, à suivre les phases de la lutte par les vestiges qu'elle laisse en Italie et en Gaule, en Espagne et en Afrique, en Angleterre, partout où, victorieuse ou refoulée, la horde barbare toujours renouvelée ensevelit ses morts, les pare, les entoure dans la tombe des bracelets, des bagues, des fibules, des casques, des épées, des agrafes de bronze, de fer incrusté d'argent, d'or serti de verres ou de grenats. Et les bijoux romains emportés de Rome saccagée se mêlent aux bijoux barbares. L'empire se réfugie à Byzance; l'Occident est aux Ostrogoths, aux Visigoths, aux Vandales et aux Hérules, et, dès lors, un autre art dont nous n'aurons pas aujourd'hui le loisir de parler, se greffe sur l'art romain. — L'Orient commence à envahir l'Europe :

l'Inde, la Perse et l'Arabie infusent dans la vieille terre grecque leurs caprices et leurs couleurs, et, en dépit des résistances de l'Église chrétienne, un style nouveau naît et se développe dans l'orfèvrerie et les bijoux, les pierres et l'émail se marient aux richesses de l'or fin, aux nielles. C'est cette orfèvrerie, ce sont ces bijoux qui, lentement d'abord. à travers l'Europe viendront par l'Allemagne se souder aux bords du Rhin à un autre art qui naît en France.

Cet art français, sorti du génie national et des traditions romaines, cet art qui se traduit dans la parure par les bijoux que portèrent nos premières races, les Mérovingiens et les Carolingiens, il est à Saint-Germain aussi, il est dans tous nos musées de province. Chefs guerriers et évêques aident à son développement, il marche parallèlement dans l'église et dans le palais : Paris a des bijoutiers et des orfèvres sous Chilpéric; Limoges a des ateliers dont l'importance ira s'accroissant et dont les produits rempliront le monde; Verdun travaille l'or et l'argent, et rivalise avec Cologne dans l'art de l'émail; ce sont les moines grecs qui ont apporté les procédés de l'émail, de la ciselure, des filigranes et des nielles dans les abbayes et les couvents de l'Allemagne et de la France; c'est là que les religieux se donnent avec passion à l'orfèvrerie, mais ce sont des artisans libres qui continuent au dehors la fabrication des bijoux populaires; ils rivalisent avec leurs puissants concurrents pour l'exécution des parures des hauts barons et des rois, apprennent ou devinent dans cette lutte les secrets apportés d'Orient, mais conservent et propagent les traditions de forme et les procédés d'atelier des Gallo-Romains. Ainsi s'établit un double courant civil et religieux qui va parallèlement en France et garde aux bijoux un style national. Un phénomène semblable se produit en Allemagne, en Italie, en Espagne et en Angleterre. A mesure que s'apaise le bouleversement des premiers siècles, que se fixent dans les pays qu'elles ont envahis et conquis les masses barbares qui ont détruit la civilisation ancienne, elles se recueillent et donnent aux arts de la paix une importance plus grande.

Chaussure orientale ornée de perles.

Ce n'est pas que les luttes soient terminées : les Arabes sont entrés en Espagne, les Normands se sont établis au nord de la France, les Allemands sont contenus au delà du Rhin; mais s'ils se disputent leurs frontières et empiètent les uns sur les autres, les guerres ont des trêves, les échanges se produisent, et l'Église toute-puissante aide à cet apaisement, elle domine en tout; elle va imposer sa règle non seulement à l'architecture, mais à tous les arts, jusqu'à la parure. C'est de la grande école française de Cluny que sortent les principes de l'art nouveau qui s'étend à toutes choses; ce type, improprement appelé gothique et qu'on devrait appeler le style français, s'étend de la pierre au bois, au fer, à l'argent et à l'or. L'orfèvrerie des châsses affecte la forme d'une église, et les bijoux ont des lignes ogivales, des fleurons ciselés, des feuillages imités de ceux qui courent aux chapiteaux et aux moulures des chapelles. Si le type a été donné par le prêtre, ce n'est plus lui qui dirige l'atelier; l'esprit civil règne partout, l'art est sorti du monastère, le maître de l'œuvre est laïque, il commande à des ouvriers qui tous font partie des corporations, et saint Louis charge en 1258 son prévôt des marchands Etienne Boileau de coordonner, de codifier en quelque sorte les coutumes diverses qui régissaient ces corporations. — C'est E. Boileau qui compose ainsi le Livre des métiers, où celui des orfèvres tient la première place.

Mais ce serait une erreur de croire, nous l'avons dit, que tout orfèvre est bijoutier et que tout bijoutier est orfèvre; il suffit d'ouvrir à une époque quelconque de notre histoire les

BIJOUTERIE

Sté Gle des Applications photographiques.

AGRAFE DE CEINTURE ET BOUCLES D'OREILLES EN ARGENT DORÉ

TRAVAIL INDIEN

(Collections du Musée des Arts décoratifs.)

comptes de dépenses des rois et des princes, les inventaires, pour y voir apparaître les appellations de graveurs, d'émailleurs, d'escriniers, qui marquent une division du travail aussi apparente en ce temps-là qu'elle l'est de nos jours. Il serait puéril de croire qu'un même ouvrier faisait tout, savait tout, et si cette division du métier s'est exagérée depuis jusqu'à des proportions regrettables, il faut admettre qu'elle est nécessaire à la bonne façon des choses, et entre autres à la saine et logique distinction des objets de métal qui conviennent au mobilier et des parures ou joyaux qui conviennent au costume. Nous le prouverons autre part qu'ici.

L'influence orientale, qui dès les IVe et Ve siècles avait pénétré par Byzance, qui s'était accrue lorsque les Arabes avaient envahi l'Espagne (710) et la Sicile (827), s'augmenta considérablement encore à l'époque des croisades; les princes et les guerriers d'Occident revinrent des plaines de la Syrie émerveillés des splendeurs d'un art qu'ils ne soupçonnaient pas. L'Europe en garda mieux que le mirage : elle en reçut des échantillons remarquables, elle fit venir des ouvriers grecs, maures et arabes; Venise et Gênes furent les ports par où pénétrèrent les marchandises des pays musulmans, et, parmi ces produits, les bijoux d'or, d'émail et de pierres, dont les modèles provoquèrent des modes nouvelles dans le costume civil.

Vous avez vu autre part combien se modifièrent les mœurs, combien se transforma le mobilier, combien changea le costume au XIIIe et au XIVe siècle. Le luxe de la parure, la somptuosité des bijoux, la richesse des armes égalaient et dépassaient la beauté des meubles et des étoffes. C'est dans la possession de ces parures que consistait la fortune de chacun. Une guerre malheureuse, une disgrâce pouvaient coûter au duc ou au baron ses terres et ses châteaux; mais à ces biens-fonds il joignait une fortune mobilière faite de pierreries, de joyaux, d'orfèvreries, de parures, les seules valeurs qui fussent à l'abri des caprices du maître; il n'y avait en ce temps-là ni obligations ni titres de rente : le bon vouloir du roi suffisait à ramener au creuset les monnaies pour en changer le titre ou la marque. Les Lombards et les Juifs prêtaient plus volontiers sur un beau bijou, sur un « carquan » d'or, sur une « chesne de beryls », sur des bagues ou quelque reliquaire garni de pierreries que sur un bénéfice. Aussi, malgré les guerres et à cause des guerres même, allaient s'augmentant les trésors des rois, des princes, des ducs, des barons, des évêques et des prêtres; dans tous les pays féodaux s'amassaient dans quelques mains des richesses énormes que les artisans s'enrichissaient eux-mêmes à travailler et transformer par de continuelles façons. En sorte que l'abus de la fortune aux mains des puissants engendrait l'industrie et les arts, augmentait le commerce et donnait naissance à la banque.

Mais, remarquez-le bien, c'est le point capital : les bijoux étaient la matière d'échange, le gage de cette fortune mobilière, satisfaisant ainsi au luxe, au goût, au travail, à l'épargne, et constituant la réserve des individus et des sociétés.

Le XIVe et le XVe siècle marquent en Occident l'apogée de ce luxe et de cette fortune, mais amènent un défaut d'équilibre qui hâte la catastrophe : c'est précisément quand notre pays est livré aux grandes guerres, que le roi de France et le roi d'Angleterre s'en disputent les morceaux, que les ducs passent d'un parti à l'autre suivant leurs intérêts; c'est quand la bourgeoisie aux abois lutte contre les seigneurs et se défend contre les routiers; c'est quand le peuple agonise sous les coups qui l'atteignent de toutes parts, c'est alors que les trésors regorgent, et les inventaires qui nous restent du duc d'Anjou ou des ducs de Bourgogne, des rois Jean ou Charles nous étonnent par le nombre, la richesse des bijoux et des orfèvreries dont on a d'ailleurs reconstitué avec précision le détail.

A ce même moment se produit dans l'art du bijou une double influence qui, partie du Nord et du Sud, va modifier le goût et changer les styles.

La Flandre d'où est née la source de nos guerres, la Flandre où vit une population dense,

laborieuse, fière et turbulente, la Flandre qui porte mal le joug de ses comtes et de ses évêques, la Flandre est le berceau d'un art qui va se traduire par la peinture, par la sculpture, par l'orfèvrerie; qui va, par la Bourgogne, pénétrer la France, qui envahira l'Espagne et qui modifiera l'esprit allemand; au contraire, l'Italie reçoit de Constantinople l'esprit et la tradition antiques : tout ce que les lettres et les arts ont conservé du passé revient par un contre-courant de la Grèce à l'Italie; c'est la Renaissance qui commence, et c'est une aurore superbe pour l'esprit nouveau.

Vous n'attendez pas qu'ici je m'essaye à aborder ces hautes questions; déjà je m'étends plus que je n'avais prévu, et pourtant, pour suivre l'histoire abrégée des bijoux, il faut bien que je vous dise à quelles influences l'invention en était soumise.

Pierre gravée.

Mais ce n'est plus la tombe, comme aux temps anciens, qui nous a gardé ces bijoux; c'est la sculpture qui nous a transmis les types des parures du moyen âge aux statues tombales, aux figures de rois et d'abbés, aux personnages représentés aux portes de l'église, aux images de pierre et d'ivoire; et de même que tout à l'heure je vous invitais à visiter les musées du Louvre et de l'hôtel Cluny, je vous indiquerai maintenant au Palais du Trocadéro l'admirable musée de la sculpture française, où vous trouverez dans une série de moulages les plus merveilleux exemples de notre art, et où vous retrouverez les détails de cet art charmant de la parure qui nous occupe. Ce sont les manuscrits aussi, qui, dans leurs pages enluminées, gardent la reproduction exacte de ces bijoux, de ces costumes; ce sont les inventaires qui nous en disent le prix, le nombre, la composition.

La peinture flamande et la peinture italienne vont nous donner des renseignements plus précis, et c'est avec les primitifs du Nord et du Midi qu'il faut étudier les œuvres des orfèvres et des bijoutiers de Bruges et de Sienne, de Gand et de Florence.

Les peintres resteront, pour tous ceux qui voudront étudier l'histoire des bijoux, les guides les plus sûrs depuis le xve siècle jusqu'à notre temps.

Remarquez que dans ces trois écoles du bijou, l'école française, l'école flamande et l'école italienne, trois types absolument distincts règnent encore. Chez nous une ornementation pleine et solide, assez voisine de l'orfèvrerie, inspirée des modèles de l'architecture, embellie par l'adjonction de la fleur et de la plante; l'or et l'émail y font à la pierre des

cadres superbes. L'art flamand est plus capricieux, plus fin; un fermail de chape y est un enchevêtrement de clochetons, d'aiguilles, de crochets et de chapelles où s'enferme une image ciselée et que sertissent des cabochons; des postures grotesques y apportent leurs violents contrastes. La bijouterie italienne est plus sobre, et les peintures de Giotto et de ses successeurs, de Masaccio, des Lippi, des Signorelli et du Pérugin nous montrent une composition simple, des rosaces peu compliquées enfermant une pierre ronde d'arcades ou de cercles concentriques, des broches quadrilobées, des losanges peu ornés. C'est toute une école tranquille dont l'influence reposante ne durera pas assez, mais dont l'esprit convient aux chastes madones, aux anges recueillis, à ces radieuses figures qui apparaissent dans la peinture italienne comme une vision céleste.

IV

Les bijoux depuis la Renaissance jusqu'à aujourd'hui.

Mais passons, passons vite, sans même pénétrer cet art épuré qui contient tout en principe, à ce point que les grands maîtres de la Renaissance italienne sortent souvent des ateliers d'orfèvres et que tous daignent y entrer pour donner des modèles, si bien que Michel-Ange dessine des bijoux comme a fait avant lui Mantegna.

Cette Renaissance pénètre de sa merveilleuse beauté tous ceux qui entrent dans son cercle; les artistes viennent de France, d'Allemagne et des Flandres s'en imprégner, ils retournent et emportent avec eux la bonne semence comme une vérité d'en haut. Le germe en fermente partout, et c'eût été une sage réserve que de s'en tenir à de telles études; malheureusement la curiosité des uns, l'avidité des autres poussèrent la France au delà des Alpes. Charles VIII entra en Italie, Louis XII l'y suivit; on sait les malheurs et les guerres qui découlèrent de ces folles expéditions, et, comme toujours, comme nous l'avons vu déjà trois ou quatre fois depuis que nous causons ensemble, ce furent les peuples que l'on croyait conquérir qui envahirent par leurs goûts, leurs mœurs et leurs arts leurs soi-disant vainqueurs : l'Italie envahit la France par ses lettres, ses modes et ses goûts.

Nous voici entrés en pleine Renaissance avec les Valois; François Ier règne en France, Henri VIII en Angleterre, Charles-Quint en Espagne et en Allemagne, Léon X à Rome. Voyez leurs portraits, examinez les peintures de Clouet, d'Holbein, de Raphaël; relisez les récits de l'entrevue du camp du Drap d'or, consultez les mémoires de Cellini, fouillez les comptes royaux, cherchez les dessins d'Albert Dürer, de Jean Cousin, d'Holbein; vous recomposerez de merveilleux écrins; sur ces bijoux nouveaux paraîtront des dieux, des anges, des êtres mythologiques et sacrés, des satyres, des animaux, des monstres et des grotesques, tout un monde de figures gravées dans la pierre, ciselées dans l'or, repoussées et émaillées, dont Cellini vous indiquera les procédés de modelure, de fonte et d'exécution.

C'est la fable antique qui remplace la légende chrétienne et se mêle à la légende juive; les bijoux sont prétextes aux illustrations les plus étranges, aux scènes les plus licencieuses. Il nous reste de ces petites merveilles assez d'échantillons pour dire que rien n'est plus parfait, plus vivant, plus coloré, plus amusant que cet art varié, imprévu, aussi grand dans sa délicatesse que la sculpture sur bois, sur ivoire et sur pierre, mais ayant en plus l'éclat de l'or, de l'émail et des gemmes.

La décadence se produit rapidement en Italie, et la France attire ses artistes qu'elle loge à Fontainebleau — mais elle gâte son goût avec ces maîtres déjà dégénérés et les artistes français luttent pour le bon sens, pour le bon goût, contre les caprices des Valois et les exigences de la cour.

Les renseignements deviennent plus précis : aux documents peints s'ajoutent les documents gravés. Nous avons l'œuvre d'Étienne de Laune, de Wuirlot et de René Boyvin, pour n'en nommer que trois en France, en Allemagne, les maîtres graveurs Virgilius Solis, Aldegrever et Mignot [illegible] font, avec Jamnitzer, une école admirable ; Théodore de Bry continue en Flandre avec Collaert et les Floris les bonnes traditions.

Bijou pendentif en or émaillé.
Fleurs [illegible] plumes [illegible] perles.
Exécuté vers 1600.
Collection [illegible].

Jusqu'alors, c'est bien le bijou qui tient sa place dans le costume ; les pierres n'en sont que le complément, les perles en achèvent la forme, servent de pendeloques et de centres, s'enfilent en colliers, brodent les étoffes ; le diamant n'est qu'un accessoire peu recherché : car son éclat vitreux n'a pas la couleur attrayante des émeraudes et des rubis ; la joaillerie n'est pas née, les Valois ne l'ont pas connue, et Henri IV, pauvre comme un cadet de Gascogne, ayant plus souci d'aimer que de briller, puis devenu capitaine et guerroyant avec un pourpoint rapiécé pour conquérir son royaume, Henri n'a pas le loisir de jouer avec les pierreries, qu'il eût troquées avec joie contre des soldats.

Quand il est roi, il laisse à la reine ses colliers [1] ; il donne à Gabrielle d'assez mesquines parures, et son règne, assurément, n'est pas celui des meilleurs bijoux, bien qu'il loge le premier dans son Louvre les bijoutiers et les orfèvres.

C'est sous Louis XIII que naquit la joaillerie, et c'est Louis XIV qui l'amena à sa grande splendeur. Cet art, très voisin du nôtre, mais qui, négligeant le ciselure, la gravure et l'émail, ne se sert du métal que pour mettre en œuvre et serrer les diamants, cet art n'existait pas auparavant ; il tend aujourd'hui à absorber et même à annihiler la bijouterie.

Il commença, dis-je, sous Louis XIII, par un caprice de la mode, et les portraits peints par Rubens et par Van Dyck montrent à quel développement ils amènent en peu de temps. Mazarin, en apportant les plus beaux diamants de son temps et en les léguant au roi, aida à l'accroissement de ce goût, et il entrait dans les desseins de Louis XIV [2] d'encourager le penchant de ses courtisans au luxe, à la prodigalité, à la dépense, pour les attacher à sa cour, les domestiquer, les appauvrir et les réduire. Ce luxe inouï était un des moyens de sa politique : il brisait ainsi la résistance de sa noblesse et il la courbait plus aisément, en la caressant, que Richelieu en la frappant.

Sous son règne, sous celui de son successeur, l'histoire de la joaillerie et des bijoux point l'histoire de la fortune et des mœurs. Nous n'avons pas le temps de nous y arrêter : mais vous me comprendrez si un jour, allant à Versailles, vous suivez l'histoire des XVIIe et XVIIIe siècles par l'histoire des portraits. Vous monterez au deuxième étage, et là, depuis les Valois jusqu'à la Révolution inclusive, vous examinerez dans chacun des portraits le rôle, l'importance, le dessin, le style et la valeur de la parure. Vous en admirerez la compo-

1. Qui sont dans [illegible].
2. Dangeau, Journal de [illegible] : « Il est arrêté que le baptême de son enfant se fera avec [illegible] perles et [illegible] diamants. »
3. Mémoires de Saint-Simon.

sition dans les peintures de la Renaissance; vous verrez le nombre des diamants et des perles s'augmenter au temps de Marie de Médicis et d'Anne d'Autriche. — Vous considérerez avec étonnement les bouquets, les pendants, les énormes ornements adoptés en Espagne sous Philippe III et Philippe IV et sous Charles II, tandis que les parures des Légaré restent en France un modèle de bon goût, et que leur extrême richesse ne dépare ni le visage ni les formes du corps. Mais on comprend, en examinant ces images, qu'un duc portait sur sa personne ou donnait à porter à sa femme et à ses maîtresses le prix de ses châteaux et de ses terres.

La défaite arrive; si le roi fait fondre son argenterie et s'il oblige la noblesse à porter la sienne à la Monnaie (1689), que deviennent les joyaux? Ils disparaissent aussi; et d'ailleurs les eût-on tolérés à la cour, devenue sévère et rigoriste? La Maintenon n'a pas le goût luxueux des Montespan. Avec le Régent les parures reparaissent, moins imposantes, plus légères. Le luxe croît avec les folles spéculations de la banque de Law; on fait rendre par le jeune roi des ordonnances qui n'ont pas d'effet. Mais les ruines se succèdent, les diamants fondent, les perles s'égrènent et les bijoux d'or renaissent; une société toujours frivole, mais plus instruite, d'un goût plus fin, d'une curiosité inquiète, veut de l'artiste des parures mieux dessinées, des ciselures plus délicates. Si les bijoux des femmes empruntent à la mode courante le goût des bergeries, des attributs miévres, des nœuds, des cœurs, des bouquets, des corbeilles, des houlettes et autres pièces connues, les formes de montres, de bonbonnières et d'étuis d'or s'épurent. Jamais plus précis n'ont été les outils des ouvriers. Ces ouvrages méritent encore notre admiration; les sévères réglements qui font des métiers un corps inflexible et fermé où il faut gagner laborieusement ses grades, ont cet immense avantage de faire de la corporation des orfèvres le premier des états du monde. Les ateliers des Gobelins ont contribué puissamment à augmenter l'art et l'habileté des bijoutiers et des orfèvres. L'invention des artistes ne se prodigue pas, comme aujourd'hui, en de perpétuels changements; le style bien français s'impose au monde et les caprices du Louis XV, si étranges et si baroques quand ils sont traduits par les Allemands, les Italiens ou les Anglais, ont une saveur, un esprit, une grâce que nous-mêmes ne savons pas imiter, et qui en font des objets d'art qu'on paye aujourd'hui d'une valeur décuplée.

Bijou pendentif en or émaillé. Espagne, XVIe siècle. (Collection Ch. Stein.)

Le goût de l'antique revient avec la découverte d'Herculanum et de Pompéi ensevelies; la bijouterie s'empare de l'idée rajeunie, s'accommode de ce style, redresse ses courbes, affermit ses contours, mêle à l'or fin les ors de couleurs, retrouve l'émail, sème les roses, les jargons, les strass et l'acier même dans des trophées, dans des guirlandes. Quel art charmant vous le connaissez tous, pourquoi le décrire? Puis la Révolution éclate; plus de corporations, plus de privilèges, plus de maîtres, plus d'apprentis, plus de réglements étroits et jaloux : la liberté pour tous! et tout d'un coup, d'une réforme sage peut-être, mais trop prompte et trop rapide, entraînée dans le tourbillon d'autres réformes que nous n'avons pas à examiner et encore moins à juger, la débandade, la perturbation, l'effondrement de toute une société; disparition des riches, fermeture des ateliers, traditions perdues : plus de guide, plus de

dessin, plus de style : l'effacement du goût français que nous cherchons encore à ressaisir après cent ans de lutte et de travail et par les tentatives les plus diverses.

Bijou pendentif en or ciselé, émaillé blanc, vert, bleu et rouge. Espagne, XVIe siècle. (Collection Ch. Stein.)

Dispensez-moi de vous raconter ce qu'ont été les bijoux sous la République, sous l'Empire, sous la Restauration, sous la monarchie de Juillet, sous le deuxième Empire et aujourd'hui.

Le caprice va vite, la mode est changeante, et, dans ce dernier siècle où ont revécu tous les siècles anciens, notre vieil art, désorienté, désemparé, affolé, s'est essayé à tout sans s'arrêter à rien. Ce n'est pas seulement l'histoire des bijoux, c'est l'histoire de tous nos arts, de tous nos métiers; notre société, dans sa fièvre de vie, dans sa griserie de nouveauté, se lasse d'aujourd'hui, aspire à demain et semble abandonnée à un carnaval perpétuel.

Il n'en est pas un parmi vous, quelque jeune qu'il soit, qui n'ait assisté déjà à quelqu'une de ces transformations du goût qui prêtent à l'objet de la veille une apparence vieillotte et fanée, ridicule même, et, par un phénomène inverse, tout ce qui n'est pas d'hier, tout ce qui est vieux, ce qui passe pour ancien, bénéficie de ce goût blasé : le bibelot est roi, l'antiquaille fait prime. Tout récemment un de nos académiciens faisait à l'Institut le parallèle entre notre société et la société romaine : mêmes vices, mêmes travers, même engouement excessif pour les arts du passé. Combien n'avons-nous pas eu de petits Verrès? Les petits-fils de ceux qui ont pillé les églises et les châteaux et qui ont mutilé les vieux édifices de la France, rachètent à prix d'or les miettes de cet art détruit.

Ainsi partagée entre le regret et l'admiration du passé, et une inquiète aspiration vers une formule qu'elle n'a pas encore trouvée, notre société nerveuse, mécontente, lassée, n'a en propre ni littérature, ni architecture, ni costume; elle n'a trouvé de style ni pour sa pensée, ni pour sa demeure, ni pour sa personne.

Les causes les plus multiples participent à cette confusion. Les moyens rapides de communication ont mêlé tous les peuples, fondu les nations, mené la province à Paris; il n'y a plus de barrières, on ne vit plus chez soi; le monde est un grand boulevard où chacun passe au hasard du caprice. Le progrès, ce qu'on appelle le progrès, accélère ce remuement des individus et des races; le besoin de jouir enlève à l'homme le recueillement et la patience, qui étaient les grandes vertus de nos pères, et, pour tromper les appétits, pour satisfaire cette mauvaise soif, le commerce a inventé le faux luxe, l'industrie surmenée a créé les produits à bon marché, véritable poison qui nous gagne.

Bague d'or émaillée. Italie, XVIe siècle. (Collection Ch. Stein.)

C'est l'envie, le besoin de briller, la tentation d'éblouir le prochain et de se faire illusion à soi-même. Ce mal a gagné la bourgeoisie et la classe ouvrière; il pénètre jusqu'au fond des campagnes et c'en est fait bientôt de la saine et belle simplicité de nos pères.

V

La loyauté de la bijouterie française. Les procédés de la concurrence étrangère.

Ne croyez pas que j'exagère et ne dites pas que je m'éloigne de mon sujet : j'y suis en plein et vous l'allez bien voir. Mais avant de parler de nos bijoux, accordez-moi que vos meubles plaqués, qui se décollent, vous font regretter les bons vieux meubles solides de chêne ou de noyer; que nos draps ne valent rien, non plus que ceux que nous tirons niaisement d'Angleterre, en oubliant les bons produits anciens de Louviers et d'Elbeuf; que les soieries se graissent et se coupent et que les trompeuses étoffes que nous vantent les magasins de nouveautés, sont plus chères, à leurs bas prix, que celles dont s'habillaient pendant de longues années nos grand'mères. Si nous passions en revue tout ce qui compose notre habillement et notre mobilier, que dirions-nous de l'industrie moderne, hâtive, trompeuse, égarée par la concurrence à tout prix?

Une seule chose, une seule, je crois, avait échappé, a échappé encore à ce qu'on appelle la vulgarisation du goût, ce que j'appelle le dévergondage du travail : c'est la bijouterie; la conservera-t-on longtemps?

Elle a, depuis l'Empire et la Restauration, subi tous les caprices de la mode, elle a essayé de tous les styles et de tous les genres. L'histoire des artistes et des maîtres qui l'ont illustrée vaudrait d'être faite. Elle a, grâce à eux, grâce à une admirable pépinière d'ouvriers hors ligne, maintenu jusqu'ici sa supériorité sur toutes les concurrences étrangères; elle a surtout, grâce à une loi sage et protectrice, conservé une réputation intacte de loyauté, de noblesse et de pureté que rien n'a pu attaquer.

Mais tout cela est menacé. En 1789, la Révolution avait, en détruisant les maîtrises, brisé les règlements des orfèvres; mais huit ans après, elle édictait une loi, la loi du 19 brumaire an VI, qui mettait sous la surveillance directe de l'État les travaux des bijoutiers et des orfèvres.

Car le législateur appréciait dans un bijou ce qu'a voulu de tout temps y voir la pensée de l'homme, moins un hochet de vanité que la représentation réelle du bien-être acquis, le gage d'un luxe nécessaire, le symbole d'un superflu *indispensable*.

Car nous avons besoin de luxe. « Le luxe, a dit un de nos économistes (Baudrillart), est une nécessité : non pas le luxe absolu, mais le luxe relatif. C'est-à-dire que l'homme a *besoin de superflu*, et c'est pour parvenir à ce luxe relatif qu'il travaille, économise et crée plus de capital qu'il n'en détruit : « L'homme réduit au désir du nécessaire cesse de progresser. »

Ainsi comprise, cette épargne ne doit pas, comme les étoffes, les meubles et autres objets, être exposée à l'usure; il faut à ce symbole du luxe une matière inusable, qui ait en elle-même sa valeur; il faut qu'une autorité supérieure vienne rassurer l'acheteur contre les altérations possibles de cette valeur; le bijou devient une monnaie, l'État s'en est fait le garant : comme il frappait de son coin la pièce d'or et la pièce d'argent, il a voulu apposer son poinçon, son contrôle, sur les bijoux français.

Et cette garantie, associée au goût de l'inventeur, à l'adresse de l'ouvrier, a fait du bijou français le bijou le plus estimé au monde, vous le savez tous.

La loi existe encore, elle est toujours en vigueur; mais on y a fait récemment un léger accroc, une petite brèche, une piqûre de ver par où elle périra certainement. Savez-vous pourquoi?

C'est que nos commissionnaires — ennemis inconscients de l'industrie nationale, ceux qui n'exportent et n'importent que les mauvais produits et gâtent par le besoin du bon marché tous les métiers et tous les commerces, — c'est que nos commissionnaires, après avoir demandé à nos fabriques de France les bijoux légers, les bijoux creux, les bijoux doublés et les bijoux dorés, ont inventé un autre genre de bijoux pour les colonies, pour les pays ignorants et lointains.

Il s'agissait pour eux de faire, non plus en doublé d'or ni en cuivre doré, mais en *or* des bijoux qu'on pût vendre moins cher que l'*or;* pour cela, il suffisait d'en abaisser le titre, de pratiquer pour les bijoux ce que faisaient aux pires époques les princes qui altéraient le titre des monnaies. La loi française ne permet pas de travailler l'or au-dessous de 18 karats ou de 750 millièmes, c'est-à-dire de mettre en alliage plus d'un tiers du poids de l'or fin. En augmentant la proportion de cet alliage on pouvait réaliser une économie considérable, et cette économie devenait un bénéfice, soit qu'on continuât à vendre les produits au prix antérieur, soit qu'on parvînt, par ce stratagème, à en doubler ou en décupler la consommation.

La chose était impraticable en France; mais on la pratiquait déjà en Angleterre, en Suisse et en Allemagne, où n'existe pas de loi similaire et où la bijouterie jouit d'une liberté absolue.

En Suisse et en Allemagne subsistaient à Genève, à Pforzheim et à Hanau de petits centres industriels, dont l'origine remonte au temps de Louis XIV, et qu'y avaient créés des ouvriers français chassés de leur pays, lors de la révocation de l'Édit de Nantes.

C'est à ces villes que nos commissionnaires ont porté leurs commandes; ils leur ont prêté nos modèles, ils ont créé au détriment de notre industrie nationale une industrie rivale, de bas aloi, il est vrai, mais dangereuse, meurtrière, jalouse, malhonnête, en ce qu'elle était la copie de nos produits, et que cette contrefaçon se vendait ici même, dans les bureaux des douanes, où l'acheteur étranger venait choisir, acheter, commander sur échantillons des pièces qui ne pouvaient pas, il est vrai, sortir de là pour pénétrer dans la consommation intérieure, mais qui passaient en transit et s'en allaient aux colonies, procurant à nos dépens des bénéfices énormes aux fabricants allemands et suisses et à nos commissionnaires très intelligents, mais très coupables.

Cela s'est passé pendant vingt-cinq ou trente ans, et la bijouterie française, si elle n'en est pas morte, en est très appauvrie, très malade. Elle souffre d'autant plus qu'elle voit sa rivale d'Allemagne florissante et réjouie. Pforzheim est une ville de 25 000 habitants qui ne vit, n'existe et ne travaille que par et pour les bijoux.

Et un sentiment patriotique s'est éveillé enfin chez les commissionnaires eux-mêmes, et cela d'autant mieux et d'autant plus qu'ils n'avaient plus le profit du mal qu'ils avaient fait et que les Allemands, se passant d'eux comme intermédiaires, vendaient directement et poussaient l'audace jusqu'à marquer de faux poinçons français les bijoux d'or bas qu'ils expédiaient aux comptoirs d'outre-mer.

On a réclamé, on a demandé au gouvernement français la liberté, l'abolition du titre, le droit de travailler comme les Allemands, les Anglais, les Italiens et les Suisses, sans être soumis au contrôle de l'État.

Et l'État a refusé, parce que, quelle que soit sa sollicitude pour les intérêts particuliers d'une classe d'industriels, il a le devoir absolu de veiller à la sécurité du plus grand nombre.

On s'est étonné qu'on ne voulût pas, pour le bijou, permettre ce qu'on a permis pour la laine qu'on mélange de coton, pour la soie qu'on charge de sucre et de sels de plomb. Pourquoi tolérer la tromperie sur les tissus, et pas sur les matières précieuses? C'est, je le

répète, que les bijoux sont l'expression la plus directe de l'épargne, que la loi reconnaît en bien propre à l'épouse l'écrin qui renferme ses bijoux et que, depuis l'anneau d'or de la fiancée jusqu'à la rivière de diamants que l'homme riche donne à sa femme, joyaux superbes ou bijoux d'or constituent la suprême ressource, le dernier gage qu'osera engager la mère quand ses enfants auront faim, celui que ne pourront pas saisir les créanciers du mari, le refuge enfin, le salut. Le législateur a été un philosophe et un sage quand il a résisté et quand il a conservé à la France cette loi qui fait du bijou, non pas seulement une parure d'or garanti, mais une économie pour les suprêmes détresses.

Mais il a faibli pourtant; il a fait une demi-concession; il a fallu qu'un ancien commissionnaire en bijouterie, par les récents hasards de bascule de notre politique, devînt ministre pour que la loi, maintenue au dedans, fût modifiée au dehors.

Désormais nos bijoutiers français peuvent fabriquer pour l'exportation, mais pour l'exportation seulement, des broches, des bracelets, des chaînes, etc., à tous titres; les règlements ne les atteignent et les lois ne les punissent que s'ils en vendent en France.

Je ne veux pas parler de ces dispositions nouvelles: je les ai combattues de toutes mes forces avant qu'elles fussent rendues, et je n'ai pas vu encore qu'elles aient eu un effet satisfaisant pour personne : les piteux résultats que dévoilent les états de douane le démontrent, mais ce n'est pas une question à discuter ici.

Ce que je crains, c'est que ce nouvel état de choses ne soit un acheminement à l'abrogation complète de la loi ancienne, et que, menacés déjà par la grande fabrication allemande, nous ne soyons un jour envahis comme le sont l'Angleterre, la Belgique et l'Italie.

C'est contre ce danger probable que je veux vous mettre en garde, et pour cela il suffit presque de faire appel à votre goût : car j'ai vu les parures allemandes, j'ai été les examiner dans leur pays, j'ai étudié ici depuis les échantillons que deux confrères pleins de zèle, de dévouement et d'intelligence avaient été chercher et avaient obtenu l'autorisation d'introduire sous leur propre responsabilité; c'est laid, c'est mauvais, c'est fragile; ça n'a qu'une apparence fraîche et coquette, comme tous les produits de pacotille, auxquels cependant vous vous laissez prendre tous les jours avec une facilité surprenante. Que demain une loi leur ouvre la frontière, ces bijoux rempliront aussitôt certains rayons de nos grands magasins de nouveautés, et vos femmes les achèteront et s'en pareront avec ardeur comme elles font des fausses dentelles, des velours de coton, des soies légères, des toiles de dernière qualité qui n'ont rien que l'apparence.

Oh! défendez-vous contre ce faux luxe que détestaient d'instinct vos mères. C'est argent perdu que celui que vous mettez à cette pacotille avec laquelle vous ne trompez que vous; c'est avec de semblables produits que les navigateurs allaient aborder aux terres lointaines pour échanger leurs verroteries contre les riches matières, bois, épices ou poudre d'or qu'on leur livrait. On vous traite un peu comme ces pauvres sauvages, et, contre le produit de votre travail, on vous livre des marchandises inférieures.....

Rares sont les femmes d'esprit, les hommes de goût qui viennent nous demander un bijou d'art, économisent et conservent non pas d'inutiles trésors, mais la petite boîte où gisent les bijoux de la femme, les souvenirs de la vieille mère.

Or, ces modestes écrins réunis représentent dans la fortune de la France un chiffre considérable; ils formeraient ensemble un lingot d'or dont le volume vous étonnerait; ils fournissent à l'industrie une somme énorme de travail.

Eh bien! ce que je viens vous demander à vous, c'est de ne pas vous laisser tromper par l'éclat menteur des bijoux allemands, qui entrent déjà en fraude, contre lesquels on cherche à vous défendre et qui se précipiteraient en masse si l'on achevait de détruire de vieilles lois protectrices.

Ne souriez pas, ne vous étonnez pas, vous qui avez les mains noires du travail de la journée et qui n'avez souci que de bien gagner votre pain, ne souriez pas si je suis venu vous parler d'or et de bijoux.

Vous êtes les ouvriers, vous avez la fortune au bout des doigts; mais si vous n'avez pas pu la saisir, l'inconstante et la coquette, n'a-t-elle pas déjà remarqué l'un de vous chez qui elle descendra demain? Elle a déjà peut-être, la fée aux caprices, choisi parmi ces enfants qui m'écoutent inconscients, ceux sur qui elle versera ses trésors. Il y en a là certainement plusieurs qui arriveront, non pas seulement par un coup de la fortune, mais en s'aidant du travail, de l'étude, de la volonté, de l'honnêteté surtout.

Eh bien! s'ils montent aux premiers rangs, grâce au travail, grâce au génie de la France, qu'ils aient toujours souci d'aider aux progrès de leurs frères et de leurs amis, et, comme vous, qu'ils préfèrent aux séductions neuves ou brutales des industries étrangères les arts, les produits, le luxe et les merveilles de la France.

Lucien Falize.

LES ÉTUDES
SUR
L'ART DÉCORATIF EN PROVINCE
(RÉUNION ANNUELLE DES SOCIÉTÉS SAVANTES)

La dixième réunion des délégués des Sociétés des beaux-arts de tous les départements de France a eu lieu à la Sorbonne du 28 au 30 avril. Nous n'avons pas ici à analyser tous les travaux dont la lecture a été faite pendant ce court congrès et qui s'ajouteront à ceux des précédentes années, si précieux pour l'histoire de l'art. Comme l'a dit M. le vicomte Delaborde, en présidant l'ouverture de cette réunion, il suffit de parcourir les neuf volumes qui contiennent les études lues à ces congrès depuis dix ans pour reconnaître combien les efforts des savants de la province ont su éclairer de points obscurs et de difficultés historiques.

Les anciennes industries et les artistes décorateurs, si peu connus il y a vingt ans encore, commencent à revivre, grâce à ces recherches patientes et intelligentes. Les travaux de cette nature sont ceux qui, à notre point de vue spécial, méritent le plus d'être cités, et nous relevons ici ceux qui ont particulièrement attiré notre attention au dernier congrès.

M. André, membre de la Société d'agriculture, sciences et arts de la Lozère, a envoyé sur André Supplice ou Sulpice, sculpteur de Bourges, un mémoire dans lequel sont étudiées les stalles de la cathédrale de Rodez.

M. Léopold Gravier, président de la Société de l'histoire du musée d'Aubusson, a lu un curieux travail intitulé : Une industrie artistique au XVIIIe siècle : la tapisserie d'Aubusson. Ce mémoire, accompagné d'importantes pièces justificatives, renferme de nombreux renseignements sur les fabriques d'Aubusson et de Felletin.

M. Stein, secrétaire de la Société historique et archéologique du Gâtinais, a communiqué une notice très brève, mais contenant des documents inédits sur le sculpteur Louis-Claude Vasse et l'exposé des commandes faites à celui-ci par Grosley.

M. Louis Audiat, président de la Société des archives historiques de Saintes, a lu une notice sur le sculpteur Gabriel Allegrain, le fils, membre de l'Académie de Saint-Luc, qui fut employé en 1764 à l'arsenal de Rochefort.

M. Despois de Folleville, membre de la Société industrielle de Rouen, a lu un résumé d'un travail fort complet qu'il a écrit sur l'Art décoratif à Rouen depuis le règne de Louis XII jusqu'à Henri II. Le mémoire contient une analyse des procédés employés par les sculpteurs du XVIe siècle dans la décoration des édifices de la ville de Rouen. La Cour des Aides, la Chambre des comptes, le gros Horloge, l'Hôtel du Bourgtheroulde, la maison du square Saint-André, les portes de Saint-Maclou, autant de monuments construits et décorés pendant la première moitié du XVIe siècle, qui ont été étudiés par M. Despois de Folleville.

M. Harold de Fontenay, membre de la Société éduenne des lettres, sciences et arts d'Autun, a donné les renseignements les plus précis sur le ciseleur Renard en faisant connaître le texte du marché passé le 10 août 1774, par le chapitre de la cathédrale d'Autun, avec celui-ci, « doreur, argenteur, ciseleur damasquineur et enjoliveur sur toutes sortes de métaux, demeurant à Paris, rue aux Ours ». Les touristes connaissent bien le Christ et les chandeliers du maître autel de la cathédrale d'Autun, ils sauront désormais que ces objets d'art « en cuivre doré ou or moulu du plus bel or » furent achevés en l'année 1777 et valurent à leur auteur la somme considérable de 22 240 livres. M. Harold de Fontenay a présenté au congrès d'excellentes reproductions des chandeliers de Jacques Renard : le pied est décoré de bas-reliefs et de guirlandes que dominent des têtes d'anges aux ailes croisées en avant; la tige aux faces amincies et cannelées est ornée de fleurs grimpantes; à la pomme sont suspendus de légers trophées; enfin, la coupe, destinée à recevoir les gouttes de cire, profile sa forte silhouette comme un vase antique envahi par la riche frondaison de l'acanthe.

NOS PLANCHES HORS TEXTE

Un des objets les plus remarquables que le mariage de la princesse Amélie, fille de M. le comte de Paris, avec le duc de Bragance, ait fait produire, est assurément le voile de mariage exécuté par la maison de MM. Lefébure frères. Le dessin est de M. Alcide Roussel. La forme est ovale et plus spécialement connue sous le nom de « grand œuf » ; le fond est en tulle uni d'une grande finesse, entouré d'une bordure en point d'Alençon. La dentelle « point d'Alençon » est reconnue comme la reine des dentelles. Les ornements du dessin, tous parsemés de points à jour, s'y marient bien avec un fleuri fort élégant. C'est à Alençon qu'a été exécutée la bordure, et c'est à Bayeux, où sont les plus habiles aiguilles du monde, qu'on a fait les armoiries, vrai bijou à l'aiguille ou les rayons correspondant aux nuances du blason sont traités avec un art remarquable, ainsi que les reliefs de la couronne. C'est cette partie centrale que reproduit notre gravure.

Nous ne ferons que signaler l'intérêt de nos deux autres planches hors texte. Le détail de la cheminée de l'Hôtel Carnavalet est un spécimen accompli de la sculpture décorative au XVIe siècle, à la fois élégante et robuste. Quant aux modèles de boîtes composés par le dessinateur La Londe, nous nous proposons de les étudier ultérieurement, en parlant de ces boîtes et bonbonnières qui furent tant à la mode aux XVIIe et XVIIIe siècles.

LA CURIOSITÉ ET LES VENTES

La Vente Charles Stein

La saison aura été brillante à l'hôtel Drouot cette année, et, pour ne parler que des collections d'objets d'art et de curiosité, on en aura vu des plus importantes se disperser sous le marteau des commissaires-priseurs. Celle de M. Ch. Stein, l'amateur délicat et raffiné que l'on connaît, a servi de bouquet à ce feu d'artifice d'enchères importantes. Elle a montré des richesses en tous genres, des sculptures sur bois et des ivoires de toute rareté, des émaux champlevés et des émaux de Limoges de premier ordre; des faïences, des verreries, des pièces d'orfèvrerie et des armes absolument hors ligne, des meubles remarquables, des bijoux de travail espagnol ou italien, etc. Mais renonçons à décrire ces merveilles. Les lecteurs de la *Revue des arts décoratifs* en connaissent d'ailleurs quelques-unes, car nous avons reproduit en des planches hors texte, à diverses époques, dans nos précédents volumes, quelques-unes des pièces les plus remarquables de la collection de M. Charles Stein, qui, avec une bonne grâce dont nous tenons à le remercier, a bien voulu nous autoriser à publier les gravures qui ornent aujourd'hui ces pages.

Voici, cependant, la nomenclature des objets qui ont atteint les plus hauts prix et qui offrent, à notre point de vue spécial, le plus d'intérêt :

Émaux champlevés. — N° 53, mors de cheval, acquis 5000 francs par le musée de Cluny : — n° 54, crosse, adjugée 3700 francs à M. Mannheim : — n° 60, plaque de reliure, 3200 francs.

Émaux de Limoges. — N° 72, plaque rectangulaire, le triomphe d'un guerrier, acquis 2550 francs par le musée du Louvre : — n° 74, vase ovoïde, peinture en grisaille de P. Reymond, adjugé 10 000 francs à M. Cottreau : — n° 77, coffret oblong garni de plaques peintes par P. Reymond, 3 300 francs à M. Nollet.

Faïences. — N° 82, coupe de Gubbio, à reflets métalliques, 18 000 francs à M. Bourgeois : — n° 83, deux vases, fabrique d'Urbino, par Oratio Fontana, 67 000 francs à M. Bloche : — n° 96, grand vase en forme d'amphore, fabrique hispano-mauresque, 8 250 francs à M. Gauchez : — n° 97, salière en faïence d'Oiron, 12 000 francs.

Verrerie. — N° 99, coupe à large ouverture, travail arabe, 12 000 francs : — n° 101, buire en verre bleu, 13 000 francs.

Armes et fer. — N° 132, demi-armure en fer, notée XVIe siècle, 10 100 francs : — n° 133,

CH. DELAGRAVE, ÉDITEUR

PHOTOTYPIE BERGERET & DE JOUX, 22, RUE BERTHOLLET.

VOILE EN POINT D'ALENÇON

EXÉCUTÉ PAR LA MAISON LEFÉBURE, POUR LA PRINCESSE AMÉLIE

cabaret en fer, 5600 francs; — n° 174, bouclier, 9500 francs; — n° 135, casque en fer repoussé, 6400 francs; — n° 136, paire de gantelets en fer repoussé et doré, 9100 francs à M. Spitzer.

Bijoux. — N° 155, bijou applique, composé de figures de Mars et Vénus formées de perles fines, or émaillé et pierres de couleur, 14 500 francs; — n° 156, médaillon, 17500 francs; — n° 161, 163, etc., bijoux pendentifs dont nous donnons la reproduction (p. 372, 373, 374), de 3000 francs et 1200 francs.

Orfèvrerie. — N° 193, calice, travail allemand du XIIe siècle, 8000 francs; — n° 194, autre calice, travail espagnol du XIIe siècle, 7100 francs, acquis par le musée du Louvre; — n° 199, baiser de paix, 10 000 francs, à M. Spitzer; n° 202, calice, travail français du XVe siècle, 7300 francs à M. Odiot.

Objets divers. — N° 368, pendule Louis XIV, 7300 francs (nous donnons ici la reproduction); n°s 203 et 388, pendule Louis XIV, 4600 francs; — n° 320, deux bras Louis XVI, avec figures de Mars et Minerve, 16 000 francs; — n° 265, pendule Louis XV, avec cadrans tournants, placés dans un vase en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre, 15 500 francs; — n° 364, glace dans un cadre Louis XIV, 18000 francs; — n° 366, baromètre Louis XIV, 10 000 francs; — n° 380, commode Louis XV, signée *Joseph*, 8800 francs; — n° 386, deux encoignures de Riesener, 12 000 francs; — n° 399, meuble de salon, du temps de Louis XVI, en bois sculpté et doré, couvert en tapisserie : sujets tirés des fables de La Fontaine, 15 800 francs; — n°s 400-401, deux tapisseries des Gobelins, d'après Audran, signées : *Jans des Gobelins*, 27 500 francs à M. Lowengard; — n° 402, tapisserie de Beauvais, du temps de Louis XV : l'Enlèvement d'Europe, d'après Boucher, 32 500 francs, à M. Lévy; — n°s 403 à 480, suite de six tapisseries : sujets maritimes, d'après J. Vernet, 10 000 francs.

V. C.

Pendule du temps de Louis XIV en marqueterie d'écaille et de cuivre.
(Vente de la collection Ch. Stein.)

Coffret. Émail de Limoges.

L'EXPOSITION DE LIMOGES

Le 15 mai, a été ouverte dans les salles de l'Hôtel de Ville à Limoges une exposition remarquable à bien des égards et à laquelle nous devons, dès aujourd'hui, à défaut d'une étude complète, consacrer au moins quelques lignes. Elle a été inaugurée par M. Turquet, sous-secrétaire d'État aux beaux-arts, qui s'était fait accompagner par M. Kæmpfen, directeur des beaux-arts, par le directeur des bâtiments civils, par M. Jules Comte, etc. « La venue de ces hauts fonctionnaires dans la capitale de la Haute-Vienne, dit, à ce propos, un de nos confrères, M. Henry Havard, n'était sans doute pas étrangère à l'établissement prochain, à Limoges, d'une école nationale d'art, analogue à celle dont la création à Roubaix vient d'être votée par le Parlement. On sait en effet que le projet d'une pareille école pour Limoges est à l'étude depuis plusieurs années. Ce qui nous donnerait à penser que la réalisation de ce projet ne tardera plus beaucoup, c'est que M. Turquet, dans son discours d'inauguration, a fait directement allusion au grand mouvement de décentralisation artistique dont l'Administration des beaux-arts a pris l'initiative, et dont elle attend les meilleurs et les plus féconds résultats. »

Le discours de M. Turquet vaut d'ailleurs la peine qu'on l'analyse.

Après avoir rappelé que le Limousin, ce pays relativement pauvre, où l'homme vit de labeur et la femme de privations et d'économie, a été — contradiction du sort — pendant tout le moyen âge un des centres de production les plus célèbres de l'orfèvrerie; après avoir dit un mot de ces émailleurs merveilleux qui, depuis le XIIe siècle jusqu'à la fin du XVIIe, n'ont pas eu d'égaux en Europe; après avoir montré l'industrie plus moderne, mais non moins artistique de la porcelaine, remplaçant en notre siècle l'orfèvrerie et l'émaillerie, et conservant à Limoges un renom égal à celui du passé, M. le sous-secrétaire d'État a signalé à l'attention générale les efforts considérables que cette ville avait déjà faits, récemment, pour asseoir sur des bases solides et durables l'enseignement du dessin, efforts que « l'inépuisable générosité » de cet homme de sens et de bien qu'on appelait M. Dubouché a rendus presque faciles. Puis, élargissant la question : « Et

ce n'est pas seulement à la ville de Limoges que je m'adresse, s'est écrié M. Turquet, mais à toutes les grandes villes de France, auxquelles doit s'appliquer également l'œuvre de décentralisation artistique que nous poursuivons. Trop longtemps Paris a été le centre unique où venaient converger tous les efforts, d'ou émanait tout mouvement, toute initiative; M. le ministre de l'instruction publique disait ces jours derniers, avec l'autorité de son éloquente parole, aux délégués des sociétés savantes, réunis à la Sorbonne, qu'il entendait préparer le rétablissement en province de véritables universités appelées à grandir et à rivaliser entre elles sous le contrôle tutélaire de l'État. Ses projets ne sont pas moins nets en ce qui concerne nos principales écoles de beaux-arts. »

On le voit, dans la pensée de M. le sous-secrétaire d'Etat, la création de ces écoles modèles est une affaire résolue, arrêtée, et nous ne pouvons que l'en féliciter. Puis entrant dans le détail de la question : « Ce que nous voulons surtout, a dit encore M. Turquet, c'est de nous garder également des exagérations de ceux qui ne songent qu'à faire des peintres et des statuaires, et de ceux qui, ne voyant que le but immédiat, nous entraîneraient dans l'exclusivisme, non moins fatal, de l'apprentissage professionnel. Préoccupés de ce double danger, nous nous appliquons à ne pas perdre de vue le principe essentiel de l'unité de l'art; nous nous rappelons combien fut féconde, au XVIIe et au XVIIIe siècle, l'union des artistes de tout ordre, à qui la France dut la supériorité toujours croissante de ses arts industriels sous Louis XIV et sous Louis XV. Entre

Grande coupe en émail de Limoges.
Peinture de PIERRE REYMOND. (Collection CH. STEIN.)

l'artiste travaillant isolément et celui qui s'est voué aux applications industrielles, il y a des liens nécessaires qui se sont toujours resserrés aux grandes époques de l'art, et relâchés, au contraire, aux périodes de décadence. » Ces idées sont excellentes; on sait que nous les avons ici même maintes fois défendues.

L'exposition de Limoges est divisée en deux parties : l'une rétrospective et l'autre moderne. Bien entendu, ce sont les émaux qui nous intéressent le plus et dont nous devons signaler les mérites. Dans ces sections on rencontre notamment : la châsse de Bellac, ornée de gros médaillons émaillés, en relief. Cette châsse présente une particularité très rare. Elle rappelle absolument les émaux orientaux et paraît indiquer l'emploi d'un procédé de transition entre les émaux champlevés et les cloisonnés. C'est ensuite la superbe châsse dont l'église d'Ambazac a hérité de l'abbaye de Grammont. Elle a été si souvent et si complètement décrite que nous ne nous y arrêterons pas, si ce n'est pour admirer une fois de plus cette œuvre capitale d'orfèvrerie. A côté sont huit petites châsses très artistiquement ouvrées et décorées, datant de la fin du XIIe jusqu'au milieu du XIVe siècle.

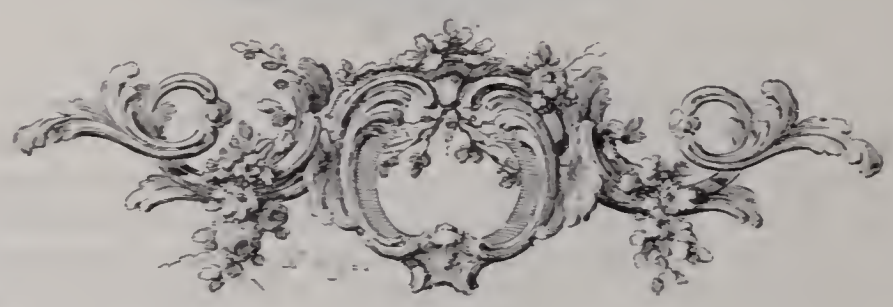
Parmi les sujets plusieurs fois traités en émail, on remarque le meurtre de saint Thomas, archevêque de Cantorbéry, et sainte Valérie apportant sa tête à saint Martial. Enfin on voit un certain nombre de reliquaires de formes et de genres très variés. Au milieu d'eux apparaît, comme une pièce principale, le buste de saint Ferréol, en cuivre repoussé, de l'église de Nexon, signé de son auteur, Aimeric Chrestien, émailleur du château de Limoges, et de son donateur, Guy de Brugère, curé de Nexon en 1346. Cette exposition comprend plus de soixante objets. Nous passons de là aux émaux de propriété privée et des collections particulières : il y en a plus de 500.

Le catalogue formera deux volumes : l'un consacré à la partie rétrospective, l'autre à la partie moderne.

Le catalogue de l'Exposition rétrospective contiendra :

1° Monuments historiques;
2° Manuscrits et livres;
3° Orfèvrerie, armes, métaux;
4° Céramique ancienne et étrangère;
5° Tapisseries et étoffes;
6° Meubles, bois, ivoires et divers.

FIN DU TOME SIXIÈME



Le rédacteur en chef gérant : VICTOR CHAMPIER.

COULOMMIERS. — IMPRIMERIE P. BROJARD ET GALLOIS.

SCULPTURE DÉCORATIVE (XVIe SIÈCLE)

CH. DELAGRAVE, ÉDITEUR. PHOTOTYPIE BERGERET & DE JOUX.

MOTIF EN PIERRE DE LA HOTTE D'UNE CHEMINÉE, AVEC CULOTS & PAVOTS
(HOTEL CARNAVALET)

(Collection de Moulages du Musée des Arts Décoratifs)

TABLE

DES PLANCHES HORS TEXTE

Pages.

Décoration des appartements (XVIIe siècle). — Montants composés par Jean Bérain. 2

Sculpture décorative. — Panneau en bois sculpté et doré du château de Versailles (salon des glaces). 8

Orfèvrerie religieuse. — Iconostase ou fermeture du sanctuaire de l'église épiscopale de Curtea de Arges (Roumanie), composition de M. Lecomte de Nouy, architecte; exécution de MM. Triollier, orfèvres. 40

Serrurerie (XIXe siècle). — Pièces de serrurerie des petits appartements des Tuileries, exécutées sur les dessins de Lefuel, architecte, par MM. Christofle et Cie. . 50

Mobilier (XVIIe siècle). — Console, époque Louis XIV, fac-similé d'un dessin attribué à Boulle (collections du Musée des Arts décoratifs). 52

Mobilier (XVIIe siècle. — Meuble d'appui, époque Louis XIV; fac-similé d'un dessin attribué à Boulle (collections du Musée des Arts décoratifs) 54

Verrerie antique. — Aiguière en verre irisé (collection Julien Gréau). 65

La décoration architecturale (XVIIe siècle). — Chapiteaux, corniches, balustrades, composition de Jean Bérain. 76

Broderie (XVIe siècle). — Broderie au crochet, en or, argent cannetille et paillette, sur satin cramoisi (collections du Musée des Arts décoratifs) 81

Broderie (XVIe siècle). — Bande en velours vert, brodée en application de satin jaune et blanc serti d'un cordonnet d'or (collections du Musée des Arts décoratifs). 113

Mobilier (XVIIe siècle). — Double projet pour la grande armoire Louis XIV du musée du Louvre, fac-similé d'un dessin attribué à Boulle 128

Pages.

Mobilier (xviie siècle). — Commode, époque Louis XIV, fac-similé d'un dessin attribué à Boulle (collections du Musée des Arts décoratifs) 142

Sculpture décorative (xviie siècle). — Panneau de revêtement en marbre et bronze ciselé, du salon de la guerre au château de Versailles. 154

Décoration intérieure des appartements. — Panneau composé par Jean Bérain. . 168

Modèles de tapisserie moderne. — Concours du prix de la manufacture nationale de Beauvais; projets de paravent composés par MM. Mazerolle et Félix Thomas. 183

Modèles de tapisserie moderne. — Concours du prix de la manufacture nationale de Beauvais; projets de paravent composés par MM. Amédée Delattre et Remy Delhomme. 184

Sculpture décorative (xviie siècle). — Panneau en bois sculpté du salon de l'Œil-de-Bœuf au château de Versailles. 192

Broderie (xvie siècle). — Gouttière de lit à motifs héroïques, broderie surtaillée en relief sur velours vert pourfilé d'or 200

Mobilier (xviiie siècle). — Bureau à cylindre et secrétaire en tombeau, composition de La Londe. 225

Sculpture décorative (xviiie siècle). — Panneau de meuble en bois sculpté (collections du Musée des Arts décoratifs) 230

Mobilier (xviiie siècle). — Pieds de meuble, composés par La Londe 234

Céramique (xvie siècle). — Carreaux en faïence émaillée (Espagne, xvie siècle) . . . 256

Modèles de tapisseries décoratives (xixe siècle). — Esquisse d'un panneau en tapisserie, composé par P.-V. Galland, destiné à un salon du palais de l'Elysée. . . 268

Panneau servant de pendant au précédent 283

Dessus de portes faisant partie de la décoration du même salon de l'Élysée. 284

Mobilier de la couronne sous Louis XIV. — Vase d'argent à mettre des orangers. 288

Peinture décorative (xixe siècle). — Plafond exécuté par Paul Baudry, dans le salon de l'hôtel de Mme de Païva, à Paris 292

L'ornementation dans la mosaïque. — Mosaïque antique. à motifs ornithologiques (musée du Vatican). 300

Mobilier (xviie siècle). — Écran de cheminée en tapisserie des Gobelins (collections du Musée des Arts décoratifs) 312

L'ameublement au xviiie siècle. — Le Carquois épuisé, composition de Beaudoin; type de gravures utiles aux artistes de l'industrie 340

Pages.

ORFÈVRERIE (XVIIIe siècle). — Modèles de dessus de boîtes, composés par La Londe. 350

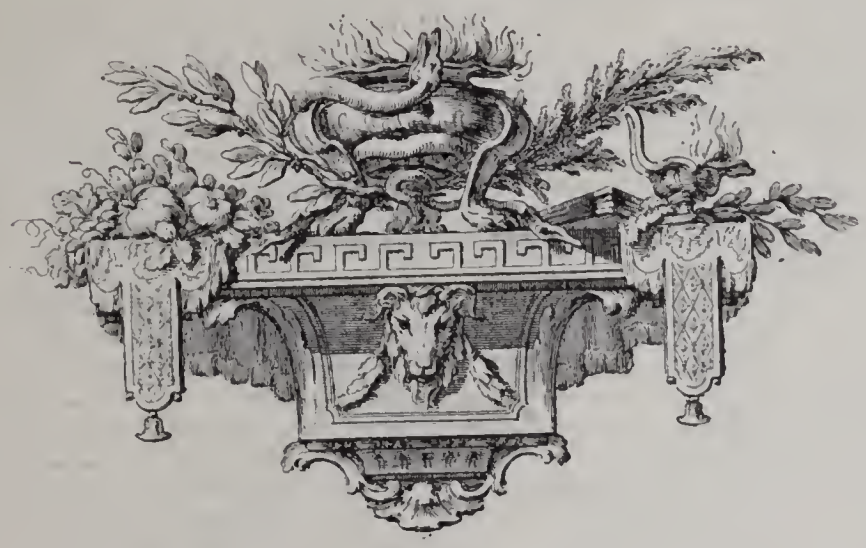
BIJOUTERIE INDIENNE. — Agrafe de ceinture et boucles d'oreilles en argent doré (collections du Musée des Arts décoratifs) 367

DENTELLES (XIXe siècle). — Voile au point d'Alençon, exécuté par la maison Lefébure pour la princesse Amélie, à l'occasion de son mariage avec le duc de Bragance. 380

SCULPTURE DÉCORATIVE (XVIe siècle). — Motif en pierre de la hotte d'une cheminée à l'hôtel Carnavalet 384

AVIS AU RELIEUR

Les planches hors texte doivent être placées EN REGARD des pages indiquées dans cette table.



TABLE

DES GRAVURES DANS LE TEXTE

Pages.

Fragments d'ornements composés par M. Marius Michel pour les encadrements de pages d'un *Livre d'offices* 157
Carrosse du lord-maire à Londres (Gravure extraite de *l'Angleterre, l'Écosse et l'Irlande*, par P. Villars) 159
La chaire de Westminster 159
Vue du South Kensington Museum 160
Le Char de Neptune (Fragment de mosaïque antique) 294
Mosaïque d'Otricoli (*Musée du Vatican*) 296
Mosaïque de Tusculum (*Musée du Vatican*) ... 297
Mosaïque de Westerhofen (Bavière) 298
Mosaïque avec des tableaux de nature morte (*Musée du Vatican*) 299
Mosaïque de Poligny 300
Plafond de M. Schommer, pour le musée de feu Mme la comtesse de Caen, au palais de l'Institut (Salon de 1886) 321
Le Dépit amoureux. — Panneau décoratif de M. Mazerolle (Salon de 1886) 324
La Danse des fiançailles. — Dessin original de M. Luc-Olivier Merson, d'après sa composition pour un vitrail exécuté par M. Oudinot 325
Vertumne et Pomone présidant la récolte des fruits. — Panneau décoratif de M. Urbain Bourgeois (Salon de 1886) 326
La vision antique. — Fragment des grands panneaux décoratifs de M. Puvis de Chavannes destinés à l'escalier du Musée de Lyon (Salon de 1886) 327
Bas-relief par Pierre le Lorrain à l'ancien hôtel de Strasbourg (aujourd'hui l'Imprimerie Nationale) 329
Armoiries des imprimeurs octroyées par Frédéric III (1470) 333
Type de meuble de Du Cerceau 335
Console, par Toro 336

Pages.

Type d'ameublement Louis XIII, d'après Abraham Bosse 337
Type d'ameublement du XVIIIe siècle, d'après Moreau le jeune 339
Motif d'ornementation grecque 342
Pierre gravée antique (Castor et Pollux) 342
Camée antique 345
Miroir antique représentant la pesée des âmes. 346
Monnaie antique. Diane 348
Le Cerf, attribut de Diane 348
Miroir étrusque, représentant Bacchus et Sémélé 349
Pierre gravée antique 350
Coupe donnée en prix par le Jockey-Club aux courses de Printemps 1886. Sculpture de M. Barrias; orfèvrerie de MM. Bapst et Falize 352
Tête d'Hathor, la Vénus égyptienne, servant de chapiteau de colonne dans certains édifices d'Égypte 353
Bas-relief de Philæ 355
Vue extérieure d'un temple égyptien 356
Type de la statuaire égyptienne 357
Restaurant construit par M. Lheureux sur le quai de Bercy (Salon de 1886) 363
Gargouille du restaurant construit par M. Lheureux 366
Chaussures orientales ornées de perles 368
Pierre gravée 370
Bijoux-pendendifs, travail espagnol du XVIe siècle (Collection Ch. Stein) 372-374
Bague d'or emaillée, travail italien du XVIe siècle 374
Pendule du temps de Louis XIV en marqueterie d'écaille et de cuivre 381
Coffret en email de Limoges 382
Grande coupe en email de Limoges; peinture de Pierre Reymond (Collection Ch. Stein) .. 383

TABLE

PAR ORDRE ALPHABÉTIQUE

Bague. — Un des seuls bijoux qui n'aient pas leur origine exclusive dans le goût de la parure, 23. — Son ancienneté, son utilité, son rôle sérieux comme sceau, 24. — Les vertus qui lui étaient attribuées par les anciens peuples et qui consacraient sa suprématie, 25. — La bague est signe de puissance, de commandement, d'honneur; la bague des rois; l'anneau épiscopal; celui du doge de Venise; l'anneau des fiançailles, 26-27.

Baudry (Paul), peintre décorateur. — Sa mort; appréciation de son œuvre, 291. — Ses travaux à l'hôtel Galliera, 292. — Son plafond pour l'hôtel de Païva aux Champs-Élysées, 293.

Beauvais (manufacture de). — La première épreuve du concours de tapisserie, 61. — Le jugement du concours definitif, 183. — Description et critique des projets présentés par les concurrents pour l'exécution d'un paravent, 184. — Le projet de M. Mazerolle, le lauréat; ceux de MM. Delattre et Delhomme, 185. — L'inspection de la commission de perfectionnement; vœu émis par celle-ci relativement à l'enseignement du dessin donné dans cette manufacture, 187.

Bérain (Jean), maître décorateur du XVIIe siècle. — Difficultés pour rencontrer des renseignements biographiques sur cet artiste, 1. — Sa naissance le 26 octobre 1637; sa famille; son arrivée à Paris, où il débute comme graveur, 2-4. — Les premières œuvres de J. Bérain pour la décoration des armes, 5-6. — Pour la serrurerie, 7-8. — Il se tourne vers la décoration architecturale et suit l'influence de Jean Lepautre, 71-72. — Il travaille à la décoration de la galerie d'Apollon en 1671; ses gravures d'après les peintures de cette salle, 74-75. — Il est nommé en 1674 dessinateur de la chambre et du cabinet du Roi et fait des compositions pour les fêtes de Versailles, 76-77. — Sa verve, son imagination, sa souplesse dans ses dessins de théâtre, 78-80. — La partie essentielle de son œuvre se trouve dans ses recueils de modèles pour panneaux, trumeaux, plafonds, meubles, cheminées, etc., 129. — Ils ont joui d'une grande vogue et servent de type pour ce que l'on appelle le style Louis XIV, 130-131. — Les éléments de l'ornementation adoptée par Bérain sont empruntés souvent au symbolisme de la Renaissance, 132. — L'originalité et la fantaisie de ses conceptions, 133. — Ses cheminées « à la française, à la royale, à tablette et à miroir » d'un goût exquis, 134. — Les meubles dessinés par Bérain sont presque tous somptueux, 135. — Variété inépuisable de son imagination et de ses modèles, 136-137. — Ses décorations funèbres, son *mausolée* pour la mort du prince de Condé, 161-163. — La mort de Bérain arrivée le 24 janvier 1711 dans son appartement du Louvre, 164. — Les travaux de son fils, 165-166. — Résumé de l'œuvre de Bérain et de son influence comme décorateur au XVIIe siècle, 167-169.

Bibliographie. — *L'art de la verrerie*, par M. Gerspach, 128. — L'ornementation d'un *livre d'offices* par MM. Marius Michel, 157-158. — *Le monde pittoresque et monumental. L'Angleterre, l'Ecosse et l'Irlande*, par M. P. Villars, 159-160. — *Le baroque et le rococo dans l'ornementation en Allemagne*, 222-224. — *Un manuel de l'art russe*, 255. — Documents bibliographiques : Principaux articles relatifs aux arts et à l'industrie parus dans la presse étrangère, 94, 127. — La *Gazette des arts décoratifs* de Hongrie, 256.

Bibliothèques d'art décoratif à Paris. — Inauguration de la bibliothèque du 2e arrondissement. Discours de M. Antonin Proust, 216. — Bibliothèque Forney (la), inaugurée le 28 février 1886; son organisation, 248-251.

Bijouterie. — Mode nouvelle à Londres de faire figurer dans la bijouterie des types et modèles empruntés au monde sous-marin, 93.

Bijoux a travers les ages (les). — Origines de la bague, 23. — Histoire de ce bijou; sa signification, ses nombreuses variétés, 25-27. — L'oudja, un nouveau bracelet de l'an 1885, inspiré de l'art égyptien, 8.-90. — De l'invention et de la composition des bijoux. Confession d'un orfèvre, 262-265. — Conférence sur les bijoux, par M. Falize : distinction nécessaire entre la bijouterie et l'orfèvrerie, 342-343. — La convenance des bijoux aux différentes parties du corps, 344-345. — Les bijoux de l'antiquité grecque et romaine, 346-350. — Comment est né l'art de la bijouterie fran-

çaise, 367. — Les influences orientales, 368. — L'École flamande et l'école italienne, 369-370. — Les bijoux depuis la Renaissance jusqu'aux temps modernes, 371-374. — La loyauté de la bijouterie française, 375. — Les procédés et la concurrence allemande, 376-378.

Blot (M. Louis), fabricant de zincs d'art, article nécrologique, 32.

Boulle (André-Charles). — Les rares dessins laissés par cet illustre ébéniste, 51. — Catalogue descriptif de vingt-quatre dessins de ce maître appartenant pour la plupart au musée des Arts décoratifs, 52-55.

Broderie. — Spécimen de broderie à l'époque de la Renaissance, 81. — Les anciens brodeurs étaient des artistes qui connaissaient toutes les ressources du dessin et suppléaient dans le cours du travail de la pointe de l'aiguille à l'infériorité de la préparation matérielle du tissu, 113.

Bureau. — Le bureau du roi Louis XV par Riesener, conservé au musée du Louvre; son histoire, 20. — Son exécution par l'ébéniste J.-H. Riesener pour l'ébénisterie et Duplessis et Hervieux pour les ornements de bronze. Essai d'une théorie sur la construction du bureau, 138, 139. — L'étymologie et l'histoire du bureau, 140. — Le pupitre et la table à écritoire du moyen âge, 140-142. — Le bureau sous Louis XIII, 225-227. — Le type imaginé par Boulle, 228. — Celui de Oëben, de Riesener, 231-232. — Les bonheurs du jour, 233. — Les bureaux qui conviennent à notre époque, 234.

Céramique japonaise. — La collection Brinkley, 93.

Céramique anglaise. — Les bas-reliefs en terre cuite exécutés par M. G. Tinworth, fabriqués par MM. Doulton, 125.

Céramique de Saint-Amand (la), 266. — Sa fabrication remontant aux premières années du XVIIIe siècle, 267. — Le caractère de son décor. 268.

Chateau de Fouquet (un ancien). — Derniers vestiges qu'on vient de faire disparaître, 92.

Chateau Michel à Saint-Pétersbourg. — Sa description, son histoire, 90-91.

Collection précieuse de médailles anciennes du Cachemire offerte au Mohorajah, 93.

Commode. — Modèle de commode dessiné par Boulle, 113.

Concours de ciselure, fondé par M. Willemsens, 92.

Cuirs de Cordoue. — Réponse à l'*Intermédiaire des chercheurs et des curieux* sur l'histoire de ces cuirs, 62-63.

Dessin industriel (le). — Discours de M. P. Jacquemart, inspecteur général de l'enseignement technique, sur l'enseignement commercial et le dessin, 114-115. — L'enseignement du dessin en Angleterre dans les écoles primaires, 120. — Nécessité de modifier les méthodes des professeurs, 121-122. — L'enquête anglaise sur les conditions de l'enseignement du dessin industriel en Europe et en Amérique, 186-210. — Programme pour l'enseignement du dessin (un) pour la session normale, par M. Eug. Guillaume. Lettre à M. Victor Champier, rédacteur en chef de la *Revue des Arts décoratifs*, 301.

Doulton (MM.). — Quatre groupes nouveaux en terra cotta, fabriqués par MM. Doulton, et exécutés par M. H. Tinworth, 93.

Écoles. — Écoles municipales de dessin à Paris, 28. — École professionnelle de Versailles, 58-60. — Écoles françaises à l'étranger, 61. — École (l') d'horlogerie, 61. — École des Arts décoratifs de Paris. Cérémonie de la distribution des prix à cet établissement. Discours prononcés; liste des récompenses, 82-86. — École régionale des Arts industriels à Saint-Etienne; sa réorganisation, ses progrès; service qu'elle peut rendre à l'industrie des rubans et à celle des armes, 115-117. — Distribution des prix aux élèves; discours prononcés, 117-120. — École (l') des dessinateurs lithographes, 155. — École professionnelle d'Elbeuf, 190. — — École (l') d'art du South Kensington Museum. 218. — L'enquête anglaise sur les conditions de l'enseignement dans les écoles industrielles en Europe et en Amérique : les écoles d'Allemagne (société des artisans de Berlin, Handwerker Schüle, etc.). 186-188. — Les écoles d'Autriche (celle des joailliers, des tourneurs, du bâtiment, des horlogers de Vienne), 189. — Les écoles d'apprentissage de Westphalie, 212; de Remscheid, 213. — L'école de poterie de Höhr, 214. — L'école d'horlogerie de Furtwangen, 215. — L'institut de Chemnitz en Saxe, 315.

Émail. — Note sur les émaux de Pierre Courtoys au château du bois de Boulogne, 207. — L'histoire de l'émail à l'exposition de Limoges, 382-384.

Expositions. — L'exposition d'Anvers jugée par les Allemands, 30, — Exposition d'orfèvrerie à Saint-Pétersbourg, 30. — Exposition d'orfèvrerie de Nuremberg (voyez Orfèvrerie). — Exposition industrielle de Moscou, 88. — Exposition du métal à Rome, 221. — Exposition de Limoges : l'histoire de l'émail, 382-384.

Ferrures. — Les ferrures des portes de Notre-Dame et leur restauration par M. Boulanger. — Les ferrures de l'armoire de l'église Saint-Germain l'Auxerrois, 32.

Forney (bibliothèque industrielle). — M. Julien Sée, nommé bibliothécaire, 92. — Inauguration de cette bibliothèque, le 28 février 1886; discours prononcés à cette occasion; organisation de cet établissement, 248-251.

Horlogerie. — Conférence sur l'horlogerie de luxe faite à l'école des Arts et Métiers; examen des modèles anciens, 252. — Horlogerie américaine, allemande, etc., 253.

Hôtel Lesdiguières à Paris. — Renommé au XVIIIe siècle par sa merveilleuse élégance, 31. — Documents manuscrits et inédits relatifs à sa décoration, aux objets mobiliers qui s'y trouvaient, 32.

Imprimerie nationale (étude sur l'). précis historique sur cet établissement, 329-333.

Mairie de Neuilly (la nouvelle). — Inauguration; sa description, sa décoration, 92.

Mobilier (causerie sur le). — Voyez Bureau, Bérain, Boulle, etc. — Indications aux artistes industriels des documents pouvant leur être utiles et qui se trouvent au cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale, 334-341.

Mosaïque (la manufacture nationale de). — Commission chargée de surveiller les travaux de cet établissement, 143. — Rapport de M. E. Muntz, 144. — Les enseignements du passé et les principes sur lesquels repose l'art de la mosaïque de marbre et de la mosaïque d'émail, 144-146. — La mosaïque en Italie et les efforts tentés pour son introduction en France, 147-149. — Fondation d'une manufature en 1883; M. Vanutelli en dirige les travaux, 150. — Description et critique des travaux exécutés par cet établissement, 150-152. — Projet d'une mosaïque pour la décoration du grand escalier du Louvre; travail en voie d'exécution, 153-154. — De l'ornementation dans les mosaïques de l'antiquité et du moyen âge, 294. — Division en trois genres des mosaïques de l'antiquité : la mosaïque en cubes de marbres, 295-297. — Les plus célèbres mosaïques romaines, 298-300.

Musées. — La première idée du musée du Trocadéro, 29. — Musée de Cluny, 29. — Musée de Rouen. Acquisition de la mosaïque de Lillebonne, 87. — Musée d'Art et d'Industrie de Vienne (le), son histoire, son développement; le programme des fondateurs, 122-123. — L'école qui y est attachée, 124. — Musée des Arts et Métiers de Brême : rapport annuel sur la situation de cet établissement. — Musée du Nord (le) à Stockholm, 193. — Musée de Nuremberg (conférences faites au), 219. — Musée industriel de Berlin, 220. — Les arts décoratifs à Berlin, 304-307. — L'exposition universelle de 1862 amène la fondation du musée industriel de Berlin, 308. — Histoire de ce musée, 309-311. — Musée nouveau (le) de la tapisserie à Florence, 312. — On y peut suivre l'histoire à peu près complète de l'art de la tapisserie, 312-314. — Musée national d'art industriel (le) à Budapest, 319.

Orfèvrerie. — L'orfèvrerie de Nuremberg à propos de l'exposition de 1885 organisée par le « Bayrischen Gewerbemuseum », 33-34. — Programme de l'exposition et description des salles, 35-36. — Les bijoutiers de Munich supérieurs à ceux de Berlin, de Vienne et de Francfort et inspirés par le peintre Mackart, 37. — Andersen de Christiania et la bijouterie scandinave, 37. — Les exposants d'Espagne et d'Italie : Léon Eguiazu, « réduction » de Zuloaga, 38. — M. Schiirmann, un des meilleurs bijoutiers de la Prusse; Hugo Schaper de Berlin; les fabricants de Hanau, de Pforzheim, de Stuttgard, 39-40. — Le succès singulier de la bijouterie de Fforzheim; l'école de dessin et de modelage instituee par cette ville, 41-42. — Les orfèvres français, MM. Christofle et Barbedienne, Odiot, Froment-Meurice, 43-44. — L'orfèvrerie ancienne à l'exposition de Nuremberg, 46-50. — L'ouvrage contenant des modeles d'orfèvrerie dus à M. P. Gerke, sculpteur de Berlin, 245. — L'orfèvrerie de Strasbourg, 246-247. — Distinction entre la bijouterie et l'orfèvrerie, 342-343. — La coupe exécutée par MM. Bapst et Falize, et offerte comme prix de course par le Jockey-Club, 351-352.

Ornements de la femme. — Voyez Bijoux. — L'ornementation dans les mosaïques. — Voyez Mosaïque.

Ornement. — Conférence (une) sur l'histoire de l'ornement, par M. Edmond Guillaume, 353. — Ornement (l') chez les Égyptiens, 356-359.

Passementerie (l'art de la) (*suite*). — Antiquité classique. — Chez les peuples anciens, l'histoire de la passementerie est liée à celle du costume, 106-107. — Les passementeries égyptiennes du Musée du Louvre, le système du décor ressemble à celui des bracelets, colliers, brassards, etc., 108-109. — La passementerie assyrienne et celle des Hébreux, 110. — Celle des Grecs toujours disposée sur les bords des vêtements, 110. — Le luxe de la passementerie chez les Romains arrêté par les édits, 111-112.

Peinture décorative en Italie (les origines de la). — C'est dans les monuments romains qu'il faut chercher les origines de la peinture moderne, et par eux qu'on peut expliquer les deux courants, l'un sacré, l'autre profane, qui se développèrent, 9. — Les peintres grecs furent les véritables maîtres des Romains, et c'est d'eux que ceux-ci tinrent le goût du beau dans les formes, cette simplification élégante que les Romains sacrifièrent plus tard, au moment de la décadence, à la vivacité des colorations, 10. — La peinture, après une période de déclin, réapparaît dans les catacombes : c'est l'art chrétien qui se forme; ses caractères, 11-12. — Jusqu'au XIIIe siècle, elle reste à peu près exclusivement dans les souterrains : puis tout à coup arrive la grande éclosion à Rome, en Toscane, à Florence, dans la haute Italie, 13. — Florence prend la tête du mouvement; le peintre Giotto, 14. — Les contemporains et les successeurs de Giotto, 15. — Caractère de leurs peintures décoratives, goût de l'unite, accord harmonieux entre les représentations pittoresques et les combinaisons architecturales, 16. — Exemples de cette peinture décorative à Florence, à Sienne, à Pise, 17. — Le *Campo-Santo* de Pise et son influence sur les peintres des époques suivantes, 19.

Porcelaine. — Histoire de l'industrie de la porcelaine à Limoges, 235. — Les causes de sa décadence, 237-238. — La concurrence que lui fait l'Allemagne, 239-240. — Les efforts faits pour la relever, 241-242.

Proust (Antonin), président de l'Union centrale des Arts décoratifs. — Lettre sur l'organisation du Musée des Arts décoratifs, 56-57. — Discours aux élèves de l'école professionnelle de Versailles, 58-60. — Discours prononcé à l'inauguration de la bibliothèque d'art décoratif du 2e arrondissement de Paris, 216-217.

Salon de 1886 (les œuvres décoratives au). — Les peintures, petit nombre des peintres vraiment décorateurs, 321-322. — M. Puvis de Chavannes, 323-328. — La sculpture, 360. — L'architecture, 361. — Les fâcheuses tendances de nos architectes en général, 363-364. — Quelques œuvres signalées, 365-366.

Soie (l'art de la). — L'origine de la fabrique lyonnaise, 170-171 ; ses succès à partir de l'emploi de la *tire* vers 1605, 172. — L'invention de Claude Dangon permettant l'exécution des grands dessins

change complètement les conditions de la fabrication, 173. — Document important qui décrit les étoffes obtenues par son système, 174-178. — Autre découverte de Dangon, 179-180. — La fabrication de l'or filé sur soie, la variété des dessins, l'eclat du coloris obtenus au XVIIe siècle par la fabrique lyonnaise, 181-182. — Aperçu de l'histoire des tissus de soie, 193. — Les soieries des anciens et leur décor, 194-197. — Les phases de l'art du tissage, 198. — Les matières de fil de chaîne et de trame composant le tissu, les modifications successives apportées à cette composition depuis les temps anciens jusqu'à nos jours, 199-202. — Les étoffes d'or et d'argent au moyen âge, 203. — Comment est obtenu le fil d'or, 204-205. — Comment on peut, par l'analyse de ces fils, déterminer l'authenticité des œuvres de la textrine ancienne, 206.

VERRERIE. — La verrerie artistique aux États-Unis, 126. — L'*art de la verrerie* par M. Gerspach, 129. — La collection de verrerie du château de Copenhague, 221.

VERRIERS (les gentilshommes). Les privilèges accordés par les rois de France aux verriers, 65-68. — Les verriers lorrains formaient une caste à part, 69-70. — Ils prenaient la qualité de *chevalier* dans les actes publics, 97-98. — Ils avaient la réputation de s enivrer; le plus ancien gentilhomme verrier : Antoine de Brossard, 98-99. — Les verreries de Normandie et celles de Lorraine, 99. — Différents arrêts du Conseil d'État concernant la *manufacture royale de la verrerie de Sèvres*, donnant aux verriers qui y sont employés le titre de *gentilshommes*, 100. — Règlement de la verrerie qui appartenait, avant la Révolution, à la châtellenie d'Apremont, dans l'ancien Nivernais, retrouvé et publié par M. Roubet, 101-104. — Le dévouement de gentilshommes verriers à la monarchie pendant la Révolution, 103. — La Révolution détruit les privilèges des gentilshommes verriers, et les verriers rentrent dans la catégorie des simples artisans. Différence qu'il y a entre les gentilshommes verriers français et ceux de l'Italie, 104-105.

VENTE. — Vente de la collection Ch. Stein, 383-384.

TABLE DES MATIÈRES

Pages.

Les maîtres décorateurs au XVIIe siècle : Jean Bérain, par ANTONY VALABRÈGUE 1
Les origines de la peinture décorative en Italie, par G. LAFENESTRE 9
Le bureau du roi Louis XV, au Louvre, ébénisterie de Riesener, par A. DE CHAMPEAUX. 21
Les bijoux à travers les âges, par E. FONTENAY 23
Chronique de l'enseignement des arts appliqués à l'industrie. 28
Gazette universelle. 30
Faits divers 31

Lettre de M. JOSSE : L'exposition d'orfèvrerie de Nuremberg 33
Les dessins de André-Charles Boulle, par A. DE CHAMPEAUX. 51
L'organisation du musée des Arts décoratifs ; une lettre de M. A. PROUST. 56
L'école professionnelle de Versailles 57
Chronique : Les cuirs de Cordoue. 62
Bibliographie 63

Les gentilshommes verriers, par ED. GARNIER 65
Les maîtres décorateurs du XVIIe siècle : Jean Bérain, par A. VALABRÈGUE. 71
L'école des Arts décoratifs : distribution des prix 82
Les diplômes de professeurs de dessin 86
Chronique : les ornements de la femme 89
Le château Michel, à Saint-Pétersbourg 90
Faits divers 92
Documents bibliographiques 94

Les gentilshommes verriers (*suite et fin*), par ED. GARNIER 97
L'art de la passementerie (*suite*), par RIOUX DE MAILLOU 106
Un discours sur l'enseignement technique des arts de l'industrie 114
L'école régionale de Saint-Étienne. 115
L'enseignement du dessin industriel en Angleterre. 120
Le musée autrichien d'art et d'industrie 122
Chroniques 124
Œuvres nouvelles 125
Documents bibliographiques 127

Pages.

Les maîtres décorateurs du XVIIe siècle : Jean Bérain (*suite*), par A. VALABRÈGUE . . . 130
Causerie sur le mobilier : le bureau, par RIOUX DE MAILLOU 138
La manufacture de mosaïque, par E. MÜNTZ 143
Chronique de l'enseignement des arts appliqués à l'industrie 153
Bibliographie 157

Les maîtres décorateurs : Jean Bérain (*fin*), par A. VALABRÈGUE 161
Étude sur la fabrique lyonnaise : L'art de la soie à Lyon sous Louis XIII, par PIERRE BROSSARD 170
L'enquête anglaise sur les écoles industrielles en Allemagne et en Autriche : Lettre de M. A. PROUST 186
Chronique de l'enseignement des arts appliqués à l'industrie : les musées, les expositions régionales. 191

L'art de la soie : tissus, broderies, tapisseries, par PIERRE BROSSARD 193
Note sur les émaux de Pierre Courtoys au château de Boulogne, par GERMAIN BAPST. 207
L'enquête anglaise sur l'enseignement industriel (*suite*) : École d'apprentis en Allemagne. 210
Les bibliothèques d'art décoratif à Paris : la bibliothèque du IIe arrondissement . . 216
La réunion annuelle du South Kensington Museum. 218
Chronique : Musées, expositions. 219
Bibliographie 222

Causerie sur le mobilier : le bureau (*suite et fin*), par RIOUX DE MAILLOU 225
Histoire de l'industrie de la porcelaine à Limoges, par GABRIEL ARDANT 235
Une histoire de la reproduction artistique 243
Les études sur le métal, au point de vue des arts décoratifs en Allemagne et en Autriche. 245
Les bibliothèques d'art décoratif à Paris : la bibliothèque Forney 248
L'horlogerie de luxe, conférence de M. REDIER à l'école des Arts et Métiers. 251
Chronique. 254
Bibliographie 255

Les plus anciennes formes de l'art décoratif chez les Grecs 258
Les confessions d'un orfèvre : De l'invention et de la composition des bijoux, par EUG. FONTENAY 262
Les industries d'art et le commerce dans le Wurtemberg, par A. RAFFALOWICH . . . 267
Céramique de Saint-Amand, par A. VALABRÈGUE. 276
L'école de Roubaix. 285
Chronique : Une conférence au musée industriel de Bade. 287
Musées : Expositions 288
Bibliographie : La maison japonaise. 288

Pages.

Avertissement 289
Paul Baudry, décorateur, exposition de son œuvre à l'école des Beaux-Arts, par Victor Champier 291
De l'ornementation dans les mosaïques de l'antiquité et du moyen âge, par Eug. Muntz. 294
Un programme pour l'enseignement du dessin, par M. Eug. Guillaume, membre de l'Institut, inspecteur général de l'enseignement du dessin. 301
Le musée des Arts décoratifs à Berlin, par Arthur Raffalowitch. 304
Le nouveau musée de la tapisserie à Florence. 312
L'enquête anglaise sur les conditions de l'enseignement industriel en Europe et en Amérique 315
Un règlement pour les concours d'art industriel. 317
Le musée national d'art industriel à Budapest. 319

Les œuvres décoratives au Salon de 1886. — I. La peinture, par M. Gustave Geffroy. 321
L'Imprimerie nationale, par M. Franz Caze de Caumont. 329
Le département des Estampes à la Bibliothèque nationale : indications sommaires sur les documents utiles aux artistes industriels, par M. Georges Duplessis. — I. Le mobilier 334
Une conférence sur les bijoux, par M. L. Falize. 342
Chronique. 351
Le prix de course du Jockey-Club 351

La Session normale de 1886-1887, conférence de M. Edmond Guillaume sur l'histoire de l'art et de l'ornement. 353
Les œuvres décoratives au Salon de 1886 (*suite*). — II. la Sculpture; l'Architecture, par Gustave Geffroy 360
Une conférence sur les bijoux (*suite*), par M. L. Falize 367
Les études sur l'art décoratif en province 379
La curiosité et les ventes : la vente Charles Stein 380
L'exposition de Limoges 382

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES

COULOMMIERS. — IMPRIMERIE P. BRODARD ET GALLOIS.

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00595 1252